## I. Consideraţii introductive
## Despre „moartea artei”

**1.** *Homo simbolicus* (E. Cassirer), omul creator de artefacte culturale, este în egală măsură *homo aesteticus* (Luc Ferry)[1], dar şi *homo communicans,* adică fiinţă înzestrată cu abilitatea de a filtra „estetic” realitatea, de a o transfigura, recrea şi comunica. Estetica şi comunicarea îşi revendică astăzi, fiecare în parte, un profil cultural distinct, legitimat de natura şi consistenţa preocupărilor, de cîmpul tot mai extins al problemelor asumate, de anvergura tematicii interne şi de rolul decisiv avut în viaţa de zi cu zi. Ca urmare a multiplelor prefaceri şi revizuiri epistemice, sîntem martorii unor tentative de conjuncţie şi altoire reciproce.

Potrivit înţelesurilor uzuale, *estetica* se recomanda fie ca „teorie a sensibilităţii” centrată pe *receptarea frumosului*, fie ca „reflecţie asupra artei”. Astăzi însă ea tinde să debordeze sfera tradiţională, orientîndu-se spre cu totul alte zone de interes. Noile estetici repun în discuţie „interesul” artistic, dar şi condiţia „operei de artă”. Prudenţa îi îndeamnă pe sceptici să impună restricţii ideii de „operă”. Alţii, în schimb, diluînd conţinutul dar gonflînd artificial relevanţa, dau artisticului dimensiuni „totalitare”. „Totul este artă” devine *leit-motivul* unei estetici evazive, dispuse a atribui statut artistic şi obiectelor „gata-făcute” (*ready-made*), şi celor reciclate, dar şi evenimentelor proclamat artistice, în care participanţii – artişti sau spectatori - „dramatizează” după caz scenarii, concepte şi idei. Viaţa cotidiană este gîndită ca spectacol;[2] fiecare om este actorul şi personajul unei piese destinale, fiind prins în ţesătura de roluri, convenţii şi complicităţi sociale.

În aceeaşi tendinţă expansivă poate fi plasată şi una din axiomele Şcolii de la Palo Alto: „totul este comunicare”. Ori tocmai dispersia necontrolată şi labilitatea circumscrierii subminează consistenţa domeniului apropriat. Orice termen afirmat în exces presupune un altul, antitetic, la fel de îndrituit. Dacă totul este artă, atunci arta tocmai a dispărut; dacă totul este comunicare, atunci comunicarea este inerţială şi, de fapt, nimeni nu mai comunică real. Este şi motivul pentru care se invocă sterotip pe de o parte „moartea artei”, pe de alta - „criza comunicării”. Discursul „agonic” sau catastrofal, chiar dacă uneori argumentat, trebuie întîmpinat însă cu precauţiile de rigoare.

**2.** Tonul apocaliptic în polemicile culturale îşi atinge apogeul la 1985, cînd Gianni Vattimo, pe urmele lui Hegel (*Fenomenologia spiritului,* 1807; *Prelegeri de estetică,* 1837-1842), ale lui Nietzsche (*Omenesc, prea omenesc*, 1878), Heidegger şi Marcuse constata „moartea” sau „amurgul” artei, ca efect al „sfîrşitului” resimţit de metafizică şi al exceselor societăţii industriale[3]. Discursul critic al hermeneutului italian constată semnele deprecierii continue dar şi ale contestării elementelor constitutive practicii artistice tradiţionale: sala de concert, teatrul, galeria, muzeul, cartea. Statutul „operei”, ca ansamblu închegat şi depozitarul unui înţeles simbolic, devine oarecum ambiguu.

Datorită inovaţiilor care permit „reproductibilitatea tehnice a artei” (Walter Benjamin)[4] operele trecutului cad în desuetudine. Se ivesc, în schimb, forme noi de artă în care tocmai reproductibilitatea este constitutivă (cinematograful, fotografia). Experienţelor „auratice” ale artei le substituim curent experienţe „distractive”, născute din consumul operelor reproduse ori făcute să fie reproduse. Asistăm, totodată, la schimbarea modurilor noastre de percepţie şi la modificarea a ceea ce înţelegem ca aşezat sub semnul euristicii artistice. Experienţa „percepţiei distrate” pe care o reclama Walter Benjamin nu mai întîlneşte opere, ci se mişcă într-o „lumină de amurg şi declin” (G.Vattimo). Criza va fi şi mai mult tematizată în discursul de factură estetică.[5]

---

[1] Expresia aparţine lui Luc Ferry (cf. *Homo aesteticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997).
[2] Cf. Erving Goffman, *Viaţa cotidiană ca spectacol*, Editura comunicare.ro, Bucureşti, 2003.
[3] Gianni Vattimo, *Sfîrşitul modernităţii, Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, pp.53 sq.
[4] cf. Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991
[5] cf. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie*?, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989; Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1998; Arhur Danto, *Après la fin de l'art*, Éditions du Seuil, Paris,1996; idem, *L'art contemporain et la cloture de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 2000;

„Moartea artei", cred teoreticienii prezentului, este cea pe care o trăim în societatea culturii de masă, unde sîntem martorii unei „estetizări" superficiale, datorate îndeosebi mass-media - servanta agresivă a informațiilor şi imaginilor cu un conținut facil. Însă nu trebuie să identificăm sfera *media* cu esteticul, deşi o atare dimensiune este presupusă în mai toate practicile de producere, prelucrare şi distribuire a informațiilor. Trebuie să ținem cont că, dincolo de tranzitul informativ, „mass-media produc consens, instaurare şi intensificare a unui limbaj comun în plan social" (Yves Michaud).

Anul 1963 marchează primul „divorț" oficial al unui artist atît față de artă, cît şi față de preocuparea estetică, separare certificată printr-un inedit act notarial:

> „Subsemnatul, Robert Morris, autor al construcției de metal intitulată *Litanies* şi descrisă în prima dovadă alăturată, retrag numitei construcții, prin prezentul act, orice calitate estetică şi orice conținut, şi declar începînd din această zi numita construcție golită de o astfel de calitate şi de un asemenea conținut. Datat 15 noiembrie 1963, Robert Morris."[6]

La modul simbolic, moartea artei este „dramatizată" în 1979, la Centrul „Georges Pompidou" din Paris de către Hervé Ficher, pictor nonconformist, convins că un atare eveniment trebuie „proclamat" cu solemnitate. Păşind de-a lungul unui şnur alb, artistul declamă: „De origine mitică este arta, ism, ism, ism, neo-ism, kitsch, astm, ism, artă, tic, tac, tic". La jumătatea drumului s-a oprit, a tăiat şnurul şi a decretat:

> „Simplu artist, ultimul născut din această cronologie astmatică, constat şi declar, în această zi din anul 1979, că istoria artei s-a încheiat. Momentul în care am tăiat acest şnur este ultimul eveniment al istoriei artei. Eliberați de acum înainte de iluzia geometrică, atenți la energiile prezentului, intrăm în era evenimențială a artei post-istorice, meta-arta".

Să fie arta contemporană într-o criză de nesurmontat? Sau este în joc mai degrabă exhibarea unei „retorici eschatologice"?[7] Criza actuală a artei este una artificială, crede *Jean-Paul Doguet*, autorul unui proiect de reconsiderare a domeniului. Există totdeauna o asimetrie între „orizontul de aşteptare" al publicului şi ceea ce propun artiştii drept artă. „Criza" este mai curînd una de *esență.* Poate fi numită „criză" a artei sau „sfîrşit" al ei tocmai replierea artiştilor după reguli noi şi oferte artistice inedite. În criză este de fapt nu ideea de artă, ci *ideea operei de artă* ca atare[8]. Este artă doar ceea ce percepem nemijlocit ca ipostaziat într-un obiect concret? Pot fi considerate „artistice" evenimentele eterice, digitale, transparente, dar lipsite de suport material ferm? „Dematerializarea" conceptului clasic al operei permite astăzi *asumarea artei ca experiență comunicativă*. Artistul nu expune un obiect material sau un lucru neapărat tangibil; el comunică o idee, un concept, un mesaj. Arta încetează a mai fi numai artă, devenind în plus... comunicare.

## I. OBIECTUL ESTETICII ŞI PROBLEMELE EI

„ Lumea nu este justificabilă decît ca fenomen estetic" (Nietzsche)

1.Conceptul esteticii este derivat din grecescul *aisthèsis*, cuvînt desemnînd inițial „senzația" şi, prin extrapolare, „sensibilitatea" față de ceva frumos. Dacă cercetarea *adevărului* cădea în sarcina logicii, edificarea *binelui* ținea de relevanța eticii, studierea *frumosului* cădea în seama filosofilor. Teorii „estetice" *avant la lettre* pot fi identificate la Platon, Aristotel, Plotin, la numeroşi gînditori medievali şi moderni.

---

Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?* Éditions 10/18, Paris, 2005.

[6] cf. Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, p.27

[7] Dan-Eugen Rațiu, *Moartea artei. O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2000

[8] **Jean-Paul Goguet, *L'art comme communication*,** *Pour une re-définition de l'art,* Armand Colin, Paris, p.18

Termenul ca atare nu circulă în vocabularul filosofic decît începînd cu jumătatea secolului al XVIII-a, cînd capătă o imediată consacrare. Este meritul lui Alexander Baumgarten (1714-1762), discipol leibnizian şi wolffian, de a fi publicat la 1750 o lucrare intitulată *Aesthetica*, avînd ca preocupare centrală *studiul frumosului artistic*. Textul lui Baumgarten aşază disciplina în cauză printre preocupările cognitive inferioare celor strict raționale, fiind deci nedemnă de un statut filosofic veritabil. Tocmai datorită suportului epistemic precar, noua „știință a cunoaşterii sensibile" ar trebui mai curînd acceptată cu îngăduință decît încurajată cu fermitate. Rolul ei ar fi fost educarea sensibilității față de frumos şi discernerea a ceea i se opune sau contrastează- urîtul.

> „Estetica (teorie a artelor liberale, doctrină a cunoaşterii inferioare, artă a gîndirii frumoase, artă a analogului rațiunii) este știința cunoaşterii sensibile".
> „S-ar putea obiecta ştiinței noastre că: impresiile simțurilor, produsele imaginației, fabulele, tulburările pasiunilor nu sînt demne de filosofi şi se situează dincoace de orizontul lor. Răspunsul meu este: filosoful e un om printre oameni şi nu e bine să gîndească cum că o parte atît de mare din cunoaşterea umană îi este străină..."
> „Scopul esteticii este să atingă perfecțiunea cunoaşterii sensible ca atare – aceasta fiind frumusețea – şi să evite imperfecțiunea cunoaşterii sensibile ca atare – aceasta fiind urîțenia" [9].

2. Spațiul cultural german consacră la scurt timp noua preocupare speculativă, oferindu-i totodată primele scrieri de anvergură. Kant (1724-1804) foloseşte termenul atît în *Critica rațiunii pure*, cît şi în cea a *facultății de judecare,* în contexte menite a elucida caracterul „sistemic" al esteticii, aplicabilitatea metodei transcendentale la studiul acesteia, caracterul dezinteresat şi universal al plăcerii estetice, trăsăturile distinctive ale judecății de gust, condiția categoriei frumosului şi raportul acestuia cu sublimul.

*Die Aesthetik* este chiar titlul reținut de Hegel (1770-1831) în lucrarea destinată temei în discuție, dar publicată postum, la 1835. Obiectul esteticii este frumosul artistic, descris ca reprezentare sensibilă a Ideii. Estetica ar fi, potrivit filosofului, „filosofia artei" sau, şi mai bine, „filosofia artelor frumoase"; frumosul natural, întrucît nu este urmarea unei intervenții omeneşti, nu poate face obiectul noii ştiințe. Artele nu reuşesc altceva decît să înstrăineze şi să transfigureze spiritul în planurile familiare ale senzației şi sensibilului, pentru ca ulterior acesta să le ofere suportul reflexiv, „ştiințific", necesar pentru conştientizarea rolului jucat în economia devenirii şi maturizarea Ideii.

> „Prin aceşti termeni însă noi excludem din știința frumosului artistic frumosul din natură... Fără îndoială, în viața de toate zilele sîntem obişnuiți să vorbim de culoare frumosă, de un cer frumos, de un fluviu frumos, despre flori frumoase şi, mai mult, despre oameni frumoşi... Deoarece frumusețea artistică e frumusețe născută şi renăscută din spirit şi cu cît spiritul şi producțiile lui sînt superioare naturii şi fenomenelor ei, tot pe atît este şi frumosul artei superior frumuseții naturii... Cînd e vorba despre frumusețea naturii, prea ne simțim poposind în nedefinit şi lipsit de criteriu şi, din acestă cauză, o astfel de cercetare ar prezenta prea puțin interes (...).[10]

Din postura filosofului neo-kantian, Nicolai Hartmann (1882-1950) descrie estetica drept un „mod de cunoaştere" specific omului reflexiv, filosofului, cel care are o atitudine estetică (creatoare şi contemplativă) față de frumos. Estetica nu este o prelungire a artei, ci demersul de dezvăluire a intimității actului artistic şi de analiză a specificului operei ca obiect al gîndirii.

> „Estetica este un mod de cunoaştere, şi anume cu tendința autentică de a deveni o ştiință. Iar obiectul acestei ştiințe este acea dăruire de sine, acea ținută pur contemplativă. Este adevărat, nu aceasta singură, ci în aceeaşi măsură obiectul spre care ea se îndreaptă, frumosul - totuşi, în acelaşi timp şi ea. De unde urmează că dăruirea estetică este fundamental alta decât a cunoştinței

[9] cf. Luc Ferry, *op.cit.,* pp. 375 sq.
[10] G.W. Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, pp. 7-8,18.

filosofice care se îndreaptă spre ea luând-o ca obiect. Atitudinea estetică în genere nu însemnează atitudinea esteticianului. Cea dintâi este şi rămâne atitudinea celui care contemplă şi creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului(...).[11]

3. Esteticienii veacului al XX-lea argumentează pe de o parte caracterul speculativ al demersului estetic, dar şi dispnibilitatea acestuia de a oferi fie soluţii aplicative la cazul artei, fie norme sau reguli care să fortifice „ştiinţificitatea" propriului demers. Luigi Pareyson (1918-1991), de pildă, subliniază nevoia de a recunoaşte relevanţa concretă, practică a esteticii, o dată cu admiterea condiţiei filosofice originare:

„Trebuie să se recunoască faptul că estetica este filosofie, şi că numai cu condiţia de a fi filosofie îşi justifică cercetarea şi îşi menţine propria autonomie; dar trebuie recunoscut totodată că aceasta nu înseamnă deloc că ea trebuie să se piardă în norii abstracţiunii sterile şi să dezerteze de la frecventarea experienţei. Estetica, şi de altfel întreaga filosofie, are un caracter concret şi speculativ în acelaşi timp..."[12]

Tudor Vianu (1898-1964), la rîndul său, pledează pentru considerarea esteticii ca ştiinţă normativă, angajată în „disciplinarea" efortului artistic şi orientarea acestuia în direcţie euristică, dar şi spre educarea gustului – condiţie *sine qua non* pentru receptarea optimă a operei de artă:

„Estetica este pentru noi o disciplină normativă, în înţelesul că nu se poate mulţumi numai cu descrierea operei de artă şi a felului în care decurge procesul creaţiei şi al contemplaţiei. Ea nu se poate restrînge nici la explicaţia lor, prin punerea în lumină a raţiunii lor de a fi şi a împrejurărilor lor genetice. Estetica adaugă acestor *constatări* o seamă de *prescripţii* relative la felul în care *trebuie* să se constituie opera de artă şi să se dezvolte creaţia artistului şi contemplaţia amatorului."
*Estetismul* este acea atitudine care reactivează în realitate numai valori de artă, rămânând într-acestea închisă celorlalte valori ale culturii sau profesând chiar o anumită ostilitate faţă de ele. Stăpâneşte un punct de vedere estetic acela care în faţa unei opere ştiinţifice, în loc să se intereseze de substanţa cercetării, de justeţea sau profunzimea adevărurilor pe care le atinge, judecă numai darul de scriitor al cercetătorului. Estetismul inspiră pe acela care apreciază în conduitele practice ale vieţii nu valoarea lor morală, binele sau răul pe care ele îl pot conţine, ci pitorescul lor, forţa plastică a unui gest sau atitudini, caracterul sugestiv al unui cuvânt exprimat într-o anumită împrejurare concretă". [13]

4. Nu toate discursurile descriu estetica în termeni favorabili. Pentru Wittgenstein, spre exemplu, estetica este un sistem tautologic, lipsit de sens, înrudit cumva logicii dar identic eticii. „Etica şi estetica sînt tot una", consemnează în *Tractatus*.[14] Enunţurile estetice sînt pur tautologice, vide de sens, întrucît nu desemnează nimic din ceea ce recunoaştem ca obiectiv şi concret. Concepte precum cele de *frumos, sublim, minunat* sînt autopropuse artificial, pentru a-şi satisface propriul orgoliu teoretic.

„S-ar putea crede că estetica este o ştiinţă care ne spune ce este frumos – cît de ridicol este acest lucru nici nu se poate exprima în cuvinte (...). În linii mari văd lucrurile aşa: există un domeniu de expresii ale plăcerii, cînd gusăm o mîncare bună sau simţim un mairos plăcut etc., apoi este domeniul artei care e cu totul diferit, chiar dacă avem adesea aceeaşi expresie pe faţă cînd ascultăm o piesă muzicală ca şi atunci cînd gustăm o mîncare bună..."[15]

[11] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 3-7
[12] Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 41
[13] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 33, 55-6.
[14] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (6.421), Editura Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 121

Departe de a descumpăni, astfel de enunțuri au mobilizat reflecții asupra problemelor limbajelor artei şi esteticii, asupra temelor de real interes pe care acestea trebuie să le asume. Esteticile analitică şi pragmatistă sînt doar două exemple de „contagiune" wittgensteiniană.

5. Care sînt temele principale întîlnite în lucrările de estetică? Din postură fenomenologică, Roman Ingarden (1893-1970) inventariază opt domenii de cercetare:

- ontologia operelor de artă, şi anume:
  - teoria filozofică generală a construcției şi modului de existență al operei de artă în general;
  - ontologia operelor aparținând diverselor arte (pictură, arhitectură, opera de artă literară etc.);
- ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă;
- fenomenologia comportamentului artistic creator;
- problema stilului operei de artă şi relația acestuia cu valoarea operei;
- studiul estetic al valorii (valori artistice şi valori estetice, fundarea lor în opera de artă şi constituirea lor în trăirea estetică);
- fenomenologia trăirii estetice şi constituirea obiectului estetic;
- teoria cunoaşterii operelor de artă, a obiectelor estetice şi, mai ales, a valorii estetice (critica evaluării);
- teoria sensului şi funcțiilor artei (respectiv a obiectelor estetice) în viața oamenilor (metafizica artei?)[16].

Astfel de probleme se presupun reciproc, de aceea nu ar trebui tratate izolat. Pe acestă rețea de complicități se întemeiază unitatea şi coerența sistemului esteticii filozofice.

6. Francezul Luc Ferry (n.1951) identifică trei problemele fundamentale ale esteticii, probleme care se regăsesc în etapele succesive ale configurării interne:

- *iraționalitatea frumosului* care angajează, prin năzuința la o autonomie a sensibilului în raport cu inteligibilul, noua legătuă dintre om şi Dumnezeu care va caracteriza modernitatea;
- *naşterea criticii*, o dată cu disputa dintre Antici şi Moderni, va incita repunerea în cauză a tradiției şi, prin acesta, va face posibilă ideea unei istorii a artei care, la rîndul ei, va pune bazele unei conepții cu totul noi despre originalitatea autorului.
- prin intermediul motivului criteriilor frumosului, motiv aparent clasic, dar în realitate modern, *problema comunicării*, a lui *sensus communis*, îşi face loc în sînul unei culturi individualiste pentru care problema *medierii* între oameni a devenit centrală". [17]

În concluzie:

- estetica reuneşte conceptele şi teoriile care au ca obiect producerea, evaluarea şi receptarea operei de artă;
- ea răspunde la întrebări de felul: „ce este arta?"; „cînd un obiect este operă de artă"; „ce este valoarea estetică?";„ce relație există între artă, adevăr şi creație?"; „ce este gustul estetic?"; „cum pot fi formulate judecățile de gust?"; „care sînt criteriile receptării optime?"; „pot artiştii schimba lumea?";

[15] idem, *Lecții şi convorbiri despre estetică, psihologie şi credință religioasă*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, pp. 33-34
[16] Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 377.
[17] Luc Ferry, *op.cit*., pp. 29-30

- natura soluțiilor ca şi diversitatea lor face nota distinctivă a numeroaselor „estetici”, pliate pe specificul practicilor artistice sau obiectelor la care se raportează;
- din punct de vedere al sferelor tematice arondate, estetica şi arta nu se suprapun, cum nici nu se prelungesc, dar se presupun şi se completează.
- *esteticul* are o sferă mult mai largă decât *artisticul*;
- artisticul este într-un fel un „nucleu concentrat al esteticului" sau „esteticul specializat", în producerea operelor de artă;
- aria preocupărilor estetice poate fi extinsă prin analiza frumosului din natură, *design*-ului industrial şi a fenomenelor comunicării dintre oameni.
- estetica nu se confundă cu „filosofia artei”, care îşi restrînge spațiul de interes doar la reflecția vizînd artefactele simbolice;
- estetica nu trebuie confundată cu estetismul, aceasta din urmă fiind descrisă ca o atitudine reducționistă şi exclusivită, angajînd nu judecăți pertinente şi la obiect, ci mai curînd prejudecăți şi opinii detaşate de exigența obiectivității.

Alexander Baumgarten

## II. TEORII ESTETICE

1. Departe de a fi unitar sau omogen, cîmpul esteticii face loc unei diversități de teorii şi experiențe. Fiecare dintre acestea este proba dinamicii interioare a domeniului şi multiplelor replierii tematice în intenția unei mai bune sincronizări cu prefacerile din spațiul artei. După criteriul evoluției istorice, deosebim *esteticile clasice* de cele *moderne* şi *postmoderne*[18].

Estetica numită *clasică* este centrată pe conceptul de *frumos*. Platon, în *Hippias major*, conferă *Frumosului* un loc privilegiat în sfera ideilor pure, alături de Bine şi Adevăr. Lucrurile frumoase *participă* la ideea transcendentă, considerată ca *model* sau paradigmă pentru dispersia serială a lucrurilor de acelaşi fel. Frumosul în sine este stabil, frumusețile multiple din lumea sensibilă se nasc şi dispar. De aceea arta este o *tehné* a imitației – teză reluată şi argumentată mai consistent în scrierile lui Aristotel.[19]

În *Republica* este administrată o severă critică artelor tocmai pentru caracterul lor "derivat şi „mincinos”. Poezia exagerează voit descrierile relative la zei; pictura reprezintă lucrurile alt fel decît sînt în realitate, făcînd cópii ale cópiilor, deci imagini degradate ale adevăratei realități care este Ideea; muzica atenuează agresivitatea şi curajul tinerilor – de aceea nu trebuie încurajată.

Evul Mediu, Renaşterea şi secolele următoare (XVII-XVIII) se înscriu în aceeaşi paradigmă estetică.

2. Renunțînd la relevanța estetică şi axiologică a frumosului, *estetica modernă* analizează arta din perspectiva *gustului* şi a celorlalte categorii estetice (sublim, urît, tragic, comic). Frumosul ca atare îşi pierde aura transcendentă. Pentru Kant, frumosul este centrat pe subiect, fiind „obiectul unei satisfacții dezinteresate” al acestuia, urmarea unui joc lipsit de constrîngeri al intelectului şi imaginației. Frumosul este „ceea ce place în mod universal fără concept”. Judecățile estetice pot fi *empirice* (ale simțurilor), dînd seamă despre caracterul agreabil sau nu al unui obiect sau al reprezentării lui, sau pure (formale), vizînd frumusețea obiectului sau a reprezentării lui. Judecata pură face abstracție de plăcerea sau de satisfacția subiectului. Frumosul are doar o finalitate formală, lipsită de scop.

[18] Prezentări discronice ale teoriilor estetice pot fi întîlnite la Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972 sau Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, 4 vol., Editura Meridiane, Bucureşti, 1978

[19] cf. „Imitarea şi principiile esteticii”, în Jean Grenier, *Arta şi problemele ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974, pp.20sq.

Frumosul în dialectica lui Hegel este un concept universal şi concret angajat în istorie şi realizat în lume, parcurgînd etapele succesive ale maturizării artelor (simboloc, clasic, romantic). În *Enciclopedia ştiinţelor filosofice*, acelaşi Hegel avea să proclame „moartea artei", în posteritatea căreia aveau să se aşeze *religia* şi *filosofia*- ca modalităţi superioare de exprimare şi autocunoaştere a Spiritului absolut.

3. *Estetica postmodernă.* Termenul „postmodern" este asociat la origine unui stil arhitectural novator în raport cu „modernismul". El invită la reconsiderarea formelor şi decoraţiunilor în raport cu trecutul şi cu exigenţele noii culturi „populare", accesibile publicului larg, ostile celei pretins elitiste. Artiştii postmoderni vor căuta noutatea tocmai în reciclarea şi reasamblarea formelor preexistente într-un demers care abandonează gravitatea şi solemnitatea în profitul ironiei şi ambiguităţii.

Lucrările artiştilor postmoderni mizează pe colajul, mixajul şi combinarea unor elemente eterogene, provenind din timpuri diferite sau din spaţii (medii) heteroclite. Ele refuză totodată ordinea, proporţia şi simetria clasice sau moderne. Postmodernii „deconstruiesc" atît limbajul artistic deja consacrat, dar şi temele excesiv uzate, întegrîndu-se unei ordini voit „des-centrate" şi periferice. Ei refuză ideea de Operă sau de Creaţie ca ansamblu sistemic, articulat; contestă ideea de Autor ca sursă a acesteia; abandonează materialele (suporturile) clasice, dar şi muzeul ca spaţiu privilegiat de expunere; pun la îndoială relevanţa criticului şi a criticii de salon. Atitudinea ironică este specifică artistului postmodern. Locul autorului şi al operei, decisive în estetica modernă, este luat de cel al interpretării pluriforme. [20]

4. Un alt criteriu de asamblare a teoriilor estetice este cel al *problematicii* asumate sau al *constanţei temelor* de interes. Din această perspectivă deosebim:

a) *estetica participativă* - este centrată pe conceptul frumosului şi afirmă că scopul estetic principal este *participarea* la frumos şi identificarea cu acesta. În cadrul acesteia, teoriile imitaţiei şi formei sînt cele mai importante;

b) *teoria receptării estetice* - presupune că experienţa estetică este una directă, în care sîntem angajaţi efectiv; angajează concepte precum cele de *expresie, atitudine, receptare, intuiţie estetice*;

c) *teoria instituţională* - face referire la concepte precum „lumea artei", la relaţiile stabilite între creatori, public şi instituţii; receptarea şi reacţiile estetice precumpănesc în raport cu arta-imitaţie sau arta-expresie.[21]

5. După demersul de acreditare al esteticii ca disciplină autonomă întreprins de Alexander Baumgarten, după marile proiecte estetice desfăşurate de Kante, Schelling, Hegel, asistăm la o proliferare a teoriilor şi doctrinelor estetice. Începînd din secolul al XIX-lea, această diversificare este şi mai pronunţată, ea avînd ecouri pînă la jumătatea celui următor.

- *Estetica voinţei* (Scopenhauer) - considera contemplaţia estetică drept remediu la problemele dificile sau insolublie ale vieţii; arta ne eliberează de răul existenţial, are un rol *catharsic*, ne ajută să ne sustragem determinismului utilitar şi neajunsurilor vieţii de zi cu zi. Arta este singura posibilitate de a suprima suferinţa, voinţa şi absurditatea lumii. Muzica, spre exemplu, „cea mai răscolitoare dintre arte", are o influenţă directă asupra voinţei, adică asupra sentimentelor, pasiunilor şi afectelor auditoriului..." [22].

- *Estetica marxistă* (G. Luckács, Th. Adorno) - insistă asupra originii istorice a artei, asupra unor teme de felul raportului subiect-obiect, specificul naţional, caracterul social şi istoric al artei, relaţia artă-revoluţie[23].

[20] cf. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 2005; Thierry de Duve, *Kant după Duchamp*, Editura Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2003; Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, Klincksieck, Paris, 2005; D.N.Zaharia, *Estetica postmodernă*, Editura Dosoftei, Iaşi, 2002.

[21] cf. Dabney Townsend, *Introducere în estetică*, Editura ALL, Bucureşti, 2000, p.11

[22] Arthur Schopenhauer, *Studii de estetică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974, p.137

[23] cf. Georg Lucács, *Estetica,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972; Gh. Achiţei, M. Breazu (coord.), *Estetica,* Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1983, p.33

- *Estetica intuiționistă* (Benedetto Croce, Henri Bergson) – acordă un rol pivotal conceptului de intuiție. *Intuiția* şi *expresia* sînt identice cu faptul estetic sau artistic, crede B.Croce . Prin intuiție se înțelege percepția, adică raportul direct cu realitatea înscrisă în cadrele spațio-temporale. Orice intuiție adevărată sau reprezentare este expresie. De aceea, activitatea intutivă „intuieşte" în măsura în care exprimă[24]. Pentru Bergson, întreaga artă stă sub semnul intuiției. Texte precum *Essai sur les données immediates de la conscience*, *L'Evolution créatrice*, *Le rire,* asociază arta şi metafizica; acestea au în comun acelaşi caracter nepractic, simplu şi dezinteresat, dînd acces la esența creatoare, imprevizibilă a duratei. Artistul este *străin* de preocupările curente, comportîndu-se aidoma unui contemplativ, detaşat de exigențele acțiunii, dar cu toate acestea apt să perceapă esența lucrurilor şi realitatea.

- *Estetica psihanalitică*, prin Freud şi discipolii săi (îndeosebi O. Rank, C.G. Jung, J. Lacan), accentează rolului inconştientului în creația artistică. Opera de artă este simptomatică pentru multiplele refulări ale libidoului sexual. În ea se recunosc nevrozele, complexele şi frustrările autorului.[25]

- *Estetica „ființei"* (M. Heidegger[26], H.-G. Gadamer) - descrie arta ca modalitate de acces la esența lucrurilor sau la „ființă" înțeleasă drept centru ontologic esențial. Contemplarea şi interpretarea operei de artă sînt posibilități privilegiate de acces la „ființă" şi de împlinire ontologică. Pictura şi poezia, ca experiențe artistice, sînt mai apropiate de această exigență. Interpretarea operei de artă poate deveni modelul optim al interpretării, întrucît atît interpretul cît şi obiectul interpretării sînt prinşi într-o relație de participare şi de „fuzionare" creativă. [27]

- *Estetica non-interpretării* (Susan Sontag) – protestează împotriva intenției de interpretare a operei de artă, contrapunînd, în schimb, proiectul senzualist al unei „erotici a artei", menite să degajeze receptarea artistică de intervențiile agresive ale rațiunii. Opera trebuie „gustată", „trăită" şi nu disecată cu uneltele reductive ale intelectului.[28]

- *Estetica revoluționară* (Herbert Marcuse, Erich From) – prezintă arta ca pricipiu de contestare socială. În *Eros şi civilizație*, Marcuse crede că artistul poate fi şi un revoltat, dar şi un obedient aşezat în serviciul puterii pe care o legitimează prin practica sa[29].

- *Estetica fenomenologică* (R. Ingarden, M. Dufrenne) - este preocupată de teme precum: experiența şi atitudinea estetice, obiectul estetic, opera de artă şi publicul, structura şi analiza operei de artă, fenomenologia percepției estetice, critica experienței estetice şi semnificația ontologică a acesteia. Experiența estetică, crede Dufrenne pe urmele lui Kant, presupune angajarea unor calități sau categorii afective (umane) care au caracter *a-priori*. Acestea se găsesc atît în subiect (artist), cît şi în obiectul de interes al acestuia (opera), gîndite ca fiind complementare şi deschise reciproc spre îmbogățire[30].

- *Estetica analitică* (Morris Weitz, Arthur Danto, Nelson Goodman, Joseph Margolis, Monroe Beardsley, Franck Sibley, George Dickie) - se revendică de la autori precum G. Moore, B. Russell, dar şi L. Wittgenstein (teoria "jocurilor de limbaj"). Esteticienii din această direcție analizează

[24] Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiință a expresiei şi lingvistică generală,* Editura Univers, Bucureşti, 1971, p.86.
[25] cf. Janine Chasseuguet-Smirgel, *Psihanaliza artei şi a creativității*, Editura Trei, Bucureşti, 2002
[26] M. Heidegger, *Originea operei de artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1982
[27] H.G.Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iaşi, 2....
[28] Susan Sontag, *Împotriva interpretării*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p.25
[29] Herbert Marcuse, *Eros şi civilizație*, Editura....., Bucureşti,.....
[30] cf. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976

limbajul artei, căutînd să evalueze relevanța enunțurilor descriptive sau evaluative, normative sau non-normative, funcție de criterii precum densitatea sintactică, semantică, saturație relativă, exemplificare, referință multiplă sau complexă (N.Goodman). Interesul prioritar este centrat pe teme vizînd condiția operei de artă, evenimentele din „lumea artei" şi din spațiul instituțional al acesteia, activarea estetică a operei de artă, raportul artei cu filosofia, caracterul simbolic al operei de artă, problemele interpretării operei de artă şi ale autenticității acesteia.[31]

- *Estetica pragmatistă* (R. Rorty, J. Margolis, Stanley Fish, R. Schusterman) - se revendică de la J. Dewey, cel care descria arta în termeni de *experiență*. Propune o resemnificare a artei în termeni liberali, care să însemne angajarea acesteia într-o direcție „productivă". Arta trebuie apropiată de viață şi de problemele ei, astfel încît, aliată cu o filosofie constructivă, să sporească zestrea experienței. Deschiderile operate de R. Schustermann către arta populară şi muzica rap se constituie în încercări de a apropia tematica tradițională a esteticii de noi zone problematice[32].

**III. CATEGORIILE ESTETICE**

1. Ce sînt categoriile estetice? Concepte de maximă generalitate, cu ajutorul cărora dăm expresie gustului şi formulăm judecăți cu privire la opera de artă. În acelaşi înțeles se vorbeşte despre „predicatele" estetice, formule adjectivale cu ajutorul cărora „predicăm" ceva despre altceva, altfel spus, descriem şi atribuim calități obiectelor noastre de interes estetic. Termenul este consacrat de Aristotel, cel care identifica zece categorii (substanța, cantitatea, calitatea, relația, locul, timpul, situația, modalitatea, acțiunea, pasiunea). Rolul acestora era acela de a îmbrăca în gîndire şi discurs tot „ceea ce este". Kant reduce aceste categorii la patru: cantitate, calitate, modalitate şi relație.

Unele predicate estetice sînt metafore, dar nu toate metaforele sînt estetice[33]. Metaforele sînt figuri de stil (comparații eliptice) care, mizînd pe asocieri familiare sau inedite de cuvinte, permit acestora o funcționare persuasivă. Limbajul criticii de artă solicită folosirea unor astfel de formule cu rolul de a descrie, evalua şi persuada. În filosofia de după Kant, categoriile sunt înțelese ca noțiuni mai cuprinzătoare, sub care se efectuează un inventar complet al ideilor şi fenomenelor.

Grecul Evanghelos Moutsopoulos crede că sistemul categoriilor trebuie conceput după felul în care este evaluată opera de artă *ca reuşită sau nu*, fără a propune frumosul drept termen de referință :

> „Prin urmare, categoria estetică fundamentală apare aceea a judecării respectivului obiect ca izbutit sau neizbutit, ca justificat ori nejustificat. Numai în acest sens particularitatea obiectelor estetice, considerate şi ca exprimând reacții de plăcere sau de neplăcere ale conştiinței în prezența unor obiecte estetice, se justifică la rândul ei. Iritare produce îndeosebi contemplarea unei opere de artă nereuşite; admirație, însă, un obiect estetic natural sau artistic. Din cele de mai sus se poate conchide că în mod greşit categoriile estetice sunt ierarhizate având frumosul drept normă, sau chiar îi sunt opuse. Mai corect ar fi să spunem că acestea se proiectează pe fondul categorial al frumuseții, care constituie şi condiția oricărui obiect esteticeşte legitim, chiar şi a aceluia în care sunt conținute şi elemente de urâțenie, de ajuns ca acestea să se justifice din punct de vedere estetic. [34]

Categoriile sînt şi indicii descriptive ale calităților estetice şi formule de diagnostic sau de valorizare a artei. Theodor Vischer deosebea următoarele categorii: tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, grațiosul. În ale sale *Notions de l'esthétique* (1925), Charles Lalo găsea tot nouă categorii, numai parțial însă identice cu cele ale esteticianului german: frumos, splendid, grațios,

[31] D.N.Zaharia (coord.), *Estetica analitică. Noi prefigurări conceptuale în artele vizuale*, Editura Artes, Iaşi, 2007
[32] Richard Schusterman, *Estetica pragmatistă. Arta în stare vie*, Editura Institutul European, Iaşi, 2004
[33] Dabney Townsend, „Predicatele estetice", în *Introducere în estetică*, Editura ALL, Bucureşti, 2000, pp. 36 sq
[34] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Editura Univers, Bucureşti, pp. 19-20.

măreț, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic. Etienne Souriau identifica, la rîndu-i, zece categorii: elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul, pentru ca ulterior să ajungă la douăzeci şi patru.[35] Diferențele sînt uneori justificate de evidența că analiştii nu operează cu un concept univoc al artei, reducînd-o pe aceasta, de multe ori, fie la configurația plastică, fie la cea literară sau muzicală.

2. În sistematica lui E. Moutsopoulos, categoriile estetice sînt stivuite în trei clase, dispuse în cercuri concentrice, proiectate pe fundalul comun al frumosului. Din această perspectivă, categoriilor estetice pot fi:

- *tradiționale* (frumos, urât, sublim, drăguț, fermecător, grațios, simplicitate);
- *determinative*:
  a) *eidologice* (poeticul, liricul, elegiacul, idilicul, epicul, dramaticul, tragicul);
  b) *tipologice* (paradisiacul, biblicul, nostalgicul, reveria, oniricul, misteriosul, fantasticul, coşmarul, dantescul, demonicul, titanicul, bahicul, prometeicul, eroicul).
  c) *tendențiale* (captivantul, înălțătorul, stimulantul, atrăgătorul, îmbătătorul, violentul şi deturnantul, minunatul, zguduitorul, pateticul, eroticul, seriosul, solemnul);
- *finale*.

Schema propusă este deschisă oricărui adaos şi oricărei completări reclamate de dinamica obiectului şi a valorii estetice. Ele nu se aplică în mod mecanic; unul şi acelaşi obiect estetic poate fi caracterizat de mai multe categorii din clase diferite.

Din perspectiva echivalenței unicității unui obiect estetic cu posibilitățile lexicale de determinare şi interpretare a acesteia, se poate susține că orice adjectiv poate folosi la numirea unei categorii estetice, presupunând că aceasta va caracteriza un obiect estetic. În fața acestui număr nedeterminat de categorii estetice, apare primejdia unei totale fărâmițări a nuanțelor estetice categoriale, precum şi a adjectivizării, adică a decategorizării acestora. Desigur, această primejdie a fost în curând înlăturată, mulțumită distrugerii unui număr anumit, în fiecare situație, de categorii estetice, considerate, asemeni obiectelor estetice pe care le caracterizau, ca fundamentale, fără ca aceasta să însemne că ele sunt singurele posibile. Pur şi simplu au fost distinse şi izolate ca exprimând în chip mai desăvârşit câte un gen, din şirul finit de genuri estetice pe care se întemeia respectivul sistem.

Între categorii nu există raporturi ierarhice, fiecare însă marcînd efortul lexical de a surprinde elementele de nuanță şi diferență percepute la întîlnirea cu obiectul artistic.

3. Exploatînd un vocabular filosofic de inspirație kantiană şi husserliană, Mikel Dufrenne consideră categoriile estetice nu abstracții menite să convertească realitatea în concepte, nici doar simple „etichete" cu ajutorul cărora să recunoaştem lucrurile, ci *a-priori*-uri afective, *categorii umane* „date" înaintea oricărei exteriențe în natura, ființa şi conştiința noastră. Percepem lumea după cum sîntem „construiți"; prețuim lucrurile după felul predispozițiilor noastre înnăscute sau după modul în care laturile intime ale conştiinței se deschid spre lume:

> „Calitățile afective dezvăluie, într-adevăr, un aspect important care trebuie pus acum în discuție. Ele constituie, mai întâi, *a priori*-urile care suntem şi, de asemenea, pe cele pe care le cunoaştem. În general, cunoaştem deja *a priori*-urile corporale, intelectuale sau afective şi trăim având ca temei această cunoaştere ce precede orice achiziție. Le cunoaştem, adică, înaintea oricărei experiențe (...).
> Categoria afectivă este dimensiunea conştiinței reciproce a dimensiunii unei lumi. Deşi generală, ea este, de asemenea, existențială: aşa cum lumea operei apelează la autor, lumea calificată prin categorie face apel la o conştiință căreia să-i fie corelatul, conştiință care va fi ca un autor impersonal: creatorul personal devine spectator absolut, care îşi asumă şi poartă în el sensul spectacolului. Astfel, ideea lumii ca tragică presupune o conştiință, dar nu pentru a trăi tragicul

[35] cf. Gh.Achiței, *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, pp. 93 sq.

> ca un destin propriu în maniera eroilor pentru care tragicul e o situație, ci pentru a-l resimți, pentru că tragicul e pentru ea spectacol, în maniera corului tragediei. Categoria exprimă deci un anumit mod al conştiinței de a se deschide unei lumi, un anumit „simț"; există un simț al tragicului sau grotescului, aşa cum există un simț al mirosului sau simțul tactil; acest simț e constituant: lumea tragicului dispare în momentul în care o anumită privire nu se mai fixează asupra lui şi invers; ea apare irecuzabilă şi adevărată din momentul în care conştiința intră în rezonanță cu ea, aşa cum e adevărată lumea artistului dacă artistul este adevărat (...). Dimpotrivă, sentimentele pe care le exprimă categoriile afective, le putem numi foarte bine categorii umane, în timp ce emoțiile nu sunt decât accidente; aceste categorii sunt *a priori*-uri existențiale cognoscibile ele însele *a priori*; ele desemnează atitudinile fundamentale ale persoanei câtă vreme se raportează la o lume în fața căreia devine sensibilă. [36]

Un atare înțeles explică de multe ori afinitățile dintre artişti, dintre artist şi publicul său, dintre consumatorul de artă şi ofertele artistice pe care le selectează. Predispoziția de a „trăi" în categoria frumosului se traduce în atenția specială față de lucrurile, evenimentele şi gesturile „frumoase"; înclinația spre urît se „citeşte" în natura alegerilor făcute sau în modul de a resimți „cenuşiul" din jur. Constituția corporală, sănătatea, boala, vîrsta, starea socială sau profesională, succesul sau insatisfacțiile curente, stresul supradimensionat sau buna dispoziție modifică în chip esențial raportul noastru „estetic" față de lume.

4. Valorificînd acelaşi suport conceptual fenomenologic, Roman Ingarden consideră necesar să identificăm calitățile estetice inerente operei de artă, putînd astfel descrie determinările valorice ale acestora. Din inventarierea principalelor nouă *momente estetic relevante,* rezultă un tablou extins al *predicatelor estetice* utilizate în descrierea şi aprecierea operelor de artă:

> I. Momente materiale :
> a) *emoționale*: emoționat, înduioşător, liric; trist, posomorât, disperat, dramatic; groaznic, înspăimântător, înfricoşător, tragic; bucuros, senin, vesel, plin de fericire; plăcut, drăguț, neplăcut, supărător, desfătător, dureros; serios, solemn, măreț, patetic, demn...
> b),,*intelectuale*": glumeț, ingenios, ager, pătrunzător, interesant, plin de umor, profund-plicticos, obtuz, ,,greoi", banal, superficial, uşor...
> c) *de substanță*: unele calități senzoriale, de pildă din sfera culorilor sau a sunetelor, precum anumite culori saturate sau culori ,,şterse" (,,pastelate"). Sunetul plin al unei viori bune, al unui clopot de argint, al sticlei de calitate, timbrul sunetelor, de pildă al glasului omenesc etc.
>
> II. Momente formale :
> a) *pur obiectuale*: simetric, asimetric, nesimetric (acesta din urmă în diverse variante); omogen, neomogen, compact, ,,descompus"; concis, ,,lăbărțat"; unitar, neunitar, eterogen, uniform, monoton; bogat, sărac, slab, ,,redus", neînsemnat; zvelt, stângaci (în înfățişare), ,,greu" (în arhitectură de pildă), relansat, greoi, nearmonios, ,,neîndemânatic", încărcat; ,,simplu", armonios, nearmonios.
> b) *derivate* din experiența receptorului: transparent, netransparent, încurcat, confuz; clar, neclar, tulbure, nebulos, pătrunzător; expresiv, inexpresiv, echilibrat, dezechilibrat, calm, zbuciumat, proporționat, disproporționat; încordat, dinamic, static; corect, incorect, ordonat, dezordonat, haotic...
>
> III. Variante de calități ,,alese" sau ,,vulgare": nobil, distins, elegant, neelegant, grosolan, vulgar, ordinar, ,,mitocănesc", ,,grosier" (lipsit de subtilitate), subtil, rafinat, căutat, simplu, necăutat; delicat, nedelicat, brutal, perspicace, pur (culoare), ,,impur" (în culoare, desen); măreț, modest, finisat, nefinisat...

[36] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice,* vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, pp. 151sq.

IV. Moduri de manifestare a calităților:
blând, ascuțit, dur, țipător, strident, moale, savuros, palid, bătător la ochi, discret, agresiv...

V. Variante ale „noutății":
nou, vechi, proaspăt, original, lipsit de originalitate, modern, contemporan, demodat, învechit, excepțional, minunat, şablonard, comun...

VI. Variante ale „naturaleții":
natural, firesc, artificial, forțat, exagerat, afectat, patetic, idealizat...

VII. Variante ale „veridicității":
veritabil (în germană *echt*), neimitat, onest, sincer, fals, falsificat, nesincer, neonest...

VIII. Variante ale „realității":
„adevărat", „real" (în ce priveşte aspectul de realitate), nereal), simulat, iluzoriu, imaginar, fabulos...
IX. Moduri de „a acționa" asupra privitorului:
stimulator, excitant, neliniştitor, calmant, liniştitor, reconfortant, fortifiant, tonic, dezarmant, debilizant, zguduitor, impresionant, înspăimântător, nesolicitant...

Valorile estetice care pot fi determinate în funcție de momentele estetic relevante enumerate mai sus sînt :

- plăcut, drăguț, frumos...
- urât, slut, oribil, scârbos...
- plin de farmec, de grație, lipsit de farmec, de grație...
- mare, puternic, „mărunt", fără putere...
- matur, imatur, „crud"...
- perfect, strălucitor, ales... [37]

Alături de *categoriile estetice,* astfel de formule de predicare se îmbogățesc funcție de evoluția experiențelor artistice şi estetice şi de contextul filosofic în care ele sunt integrate şi resemnificate. Între categoriile estetice, "fundamentale" pot fi considerate: *frumosul, urîtul, sublimul, tragicul* şi *comicul*. Estetica postmodernă tinde să recunoască şi *banalului* un statut categorial. Apar, totodată, adaptări lexicale din vocabularul englez care se substituie predicatelor estetice tradiționale, astfel încît un produs artistic poate fi *cool, glosy, trendy, super, nice, O.K...*
5. ***Frumosul*** are ca variante sau predicate asociate: drăguțul, pitorescul, idilicul, mirificul, minunatul, feericul, fermecătorul, splendidul. [38]

*Frumosul* este numit de către greci *kalón* (*tó Kalon*-frumusețe), iar de latinii - *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina Renaşterii, în favoarea lui *bellum* (de la *bonum*, diminutivat *bonellum*, dar abreviat *bellum* - *bello* în italiană, *beau* în franceză, *beautiful* în engleză. În română s-a păstrat termenul *frumos* în care se recunoaşte latinescul *formosus*. Definițiile uzuale spun îndeobşte că „frumosul constă în alegerea proporțiilor, în dispunerea adevărată a părților, în fapt, în mărime, calitate şi cantitate şi în raportul lor reciproc".

Teoriile despre frumos în spațiul culturii greco-latine şi iudeo-creştine au folosit trei noțiuni diferite:

[37] Roman Ingarden, *op.cit*., pp. 341sq.
[38] Între lucrările de referință, Edmund Burke, *Despre sublim şi frumos*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981; William Hogart, *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981; Umberto Eco, *Istoria frumuseții*, Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2005,Georges Vigarelo, *O istorie a frumuseții. Corpul şi arta înfrumusețării din Renaştere pînă în zilele noastre*, Editura Cartier, Chişinău, 2006.

- frumosul în sens larg - etic şi estetic totodată (*Kalokagathon*);
- frumosul cu semnificaţie exclusiv estetică, adică ceea ce suscită şi provoacă trăiri estetice faţă de *culoare, sunet, gândire* (noţiune care a căpătat o relevanţă decisivă în cultura europeană) ;
- frumosul în sens estetic, dar limitat doar la domeniul vizual (în acest sens, frumoase puteau fi doar *forma* şi culoarea). [39]

După teoriile Antichităţii clasice (Platon, Aristotel), Plotin în *Eneade*, Augustin în *De ordine* şi Toma d'Aquino au merite importante în cristalizarea conceptului în discuţie. Plotin, spre exemplu, formulează supoziţia existenţei unei forme interne a frumosului (*to endon eidos*); numai spiritul este frumos; lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de spirit. Frumosul depinde de *strălucire*; nu simetria este sursa frumosului, ci ceea ce luminează simetria, adică forma internă, sufletul. Sfântul Augustin va fi cel care va da formula a Marii Teorii despre frumos, care se poate rezuma la ideea că numai frumosul place, în frumos – formele, în forme – proporţiile, în proporţii - numerele. Toma d'Aquino identifică trei condiţii ale frumosului :

> ...întâi, integritatea sau perfecţiunea, căci lucrurile lipsite de ea sunt prin însăşi această lipsă urâte; în al doilea rând, proporţia cuvenită sau armonia; şi în fine, claritatea, motiv pentru care cele care au culoare strălucitoare se numesc frumoase[40].

Oricum, Immanuel Kant este cel care va aduce clarificările cele mai importante în privinţa definirii naturii frumosului. Acesta este raportat la gust, considerată drept facultatea de apreciere a unui obiect sau a unei reprezentări printr-o plăcere sau neplăcere, fără nici un interes. „Numim frumos ceea ce este reprezentat fără concept ca obiect al unei satisfacţii universale".[41]

Două asemenea clarificări sunt esenţiale:

- toate criteriile despre frumos sunt *individuale*;
- frumosul este confirmat de fiecare obiect luat în parte şi el nu poate fi închegat în confirmări generale.

Caracterele frumosului după Kant sunt:

- ceea ce place în mod universal fără concept;
- ceea ce place în mod dezinteresat;
- ceea ce reprezintă o finalitate fără scop.

Există, crede Kant, două tipuri de frumuseţe: una *liberă* (independentă) şi alta *dependentă* (condiţionată). Prima nu presupune un concept despre ceea ce trebuie să fie obiectul, cealaltă presupune un astfel de concept, dar şi perfecţiunea obiectului potrivit acestuia.

Kant asociază idealul frumosului şi binele moral. Teza despre „gratuitatea" frumosului s-a răsfrînt şi asupra considerării întregii arte ca un exerciţiu al "formei pentru forme" sau al "artei pentru artă". Trebuie să distingem însă frumosul artei, aşa cum este configurat în operă, de frumosul luat ca pretext în reprezentare sau practica artistică. Este tocmai sensul propunerii lui Nicolai Hartmann:

> „În chip manifest există aici două feluri fundamentale deosebite de frumos şi de urât, aşezate unul în spatele celuilalt. Şi ele se referă la două feluri deosebite de obiect. Reprezentarea picturală sau poetică are ea însăşi un „obiect", acela pe care îl reprezintă. Pentru cel care contemplă însă, reprezentarea însăşi este încă odată obiect. Lucrul acesta nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru întreaga artă; nu este valabil pentru sculptură, pictură şi poezie. Obiectul îl constituie aici, pretutindeni, în primul rând opera artistului, reprezentarea ca atare, precum şi felurite elemente care în procesul de modelare depăşesc reprezentarea; numai în rândul al doilea iese la iveală, din spate, obiectul reprezentat, - fără îndoială nu în sensul unui

[39] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, pp.177-311.
[40] Toma d'Aquino, *Summa theologiae*, Iq, 39a.8
[41] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Editura Trei, Bucureşti, 1995, pp.51-52.

moment ulterior în timp, dar totuşi în sensul a ceva mijlocit. Iar reuşita operei noi o numim cu drept frumusețe (*Schõnsein),* nereuşita, banalitatea sau lipsa de intuitivitate (ultima de ex. adesea în poezie), urâțenie (*Hässlichsein*). Căci valoarea sau lipsa de valoare într-o creație artistică se află, fără echivoc, aici, şi nu în calitățile obiectului reprezentat"[42].

Ca şi în cazul celorlalte categorii, relevanța frumosului este vremelnică; ea ține de modelul de frumusețe agreat sau acceptat de o comunitate. Unul şi acelaşi obiect poate fi descris în categorii antinomice, funcție de datele culturale şi de idealul estetic la care se subscrie.

6**. *Urîtul -*** are ca variante: anostul vetustul, absurdul, bizarul, grosolanul, grotescul, macabrul, josnicul, obscenul, groaznicul, monstruosul, penibilul[43]. Reconsiderarea urîtului într-un proiect categorial este făcută de Karl Rosenkranz la 1853. Ca şi frumosul, urîtul poate fi recunoscut în lucruri sau în temele artistice aplicate. În acest din urmă caz, urîtul este o „transfigurare" artistică a realității, astfel încît pictorul, de pildă, poate picta frumos obiecte urîte (urîtul este asumat *intenționa*l), sau poate lucra urît pe cele frumoase. Acest din urmă caz, urîtul este asociat nepriceperii sau nereuşitei, este rezultatul involuntar şi nedorit al incompetenței artistului. Rosenkrantz propune situarea urătului ca medie între frumos şi comic. O „estetică a urîtului" ar fi la fel de înreptățită ca şi una centrată pe frumos.

O „estetică a urâtului" poate părea unora o formulare asemănătoare cu „fier de lemn" întrucât urâtul este contrariul frumosului. Cu toate acestea urâtul este legat inseparabil de noțiunea de frumos, deoarece aceasta păstrează permanent în evoluția ei posibilitatea urâtului, sub forma erorii, în care poate adesea cădea printr-un „puțin prea mult" sau „prea puțin". Orice estetică este obligată ca odată cu descrierea determinațiilor pozitive ale frumosului să se refere într-un fel şi la cele negative, ale urâtului. Cel puțin spre a ne preveni că, dacă nu se procedează conform acestor cerințe, frumosul degenerează, în locul lui obținându-se urâtul. Estetica urâtului trebuie să explice originea acestuia şi să descrie posibilitățile şi modalitățile lui de expresie, putând fi astfel de folos şi artistului. Desigur, pentru acesta va fi întotdeauna mai instructiv să înfățişeze frumusețea fără cusur decât să-şi închine talentul urâtului. A gândi la o configurație divină este incomparabil mai înălțător şi mai plăcut decât a întruchipa o grimasă diabolică. Totuşi artistul nu poate ocoli întotdeauna urâtul. Adesea are chiar nevoie de el, ca un punct intermediar în apariția ideii şi ca termen de comparație. Îndeosebi artistul ce creează în genul comic nu se poate în nici un fel sustrage urâtului.

Considerarea urâtului este astfel precis limitată prin înseşi esența acestuia. Frumosul reprezintă condiția pozitivă a existenței sale, iar comicul este forma în care, prin opoziție cu frumosul, se eliberează din nou de caracterul său negativ. Frumosul pur şi simplu se comportă în raport cu urâtul pe deplin negativ, căci el este numai frumos, în măsura în care nu este urât, iar urâtul este urât numai în măsura în care nu este frumos. Nu în sensul că frumosul, spre a fi frumos, ar avea nevoie de urât. El este frumos şi fără termenul său de comparație, dar urâtul este pericolul care îl amenință prin şi din el însuşi, contradicția față de sine însuşi, determinată de propria sa esență. Cu urâtul lucrurile stau altfel. El este, ceea ce este, empiric desigur, prin sine însuşi; faptul însă că este „urât", este posibil numai prin autoraportarea sa la frumos, în care îşi află măsura. Frumosul este, astfel, ca şi binele, o entitate absolută, iar urâtul, ca şi răul, una doar relativă (...). Frumosul este, aşadar, la intrare, prima graniță a urâtului; comicul, la ieşire, cea de a doua. Frumosul exclude de la sine urâtul, comicul, dimpotrivă, fraternizează cu urâtul, îl epuizează însă totodată de elementele respingătoare prin aceea că lasă să i să vadă relativitatea şi nulitatea în raport cu frumosul. O cercetare a noțiunii de urât, o estetică a acestuia, îşi are, ca atare, drumul trasat cu exactitate[44].

[42] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, Bucureşti, p.9

[43] cf. Umberto Eco*, Istoria urîtului*, Enciclopedia RAO, Bucureşti, 2007; Horia Pătraşcu*, Despre urît şi alți demoni*, Editura Fundației Axis, Iaşi, 2005

[44] Karl Rosenkranz, *O estetică a urîtului între frumos şi comic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984, pp.33-37

Numeroşi artişti şi-au consacrat activitatea acestei categorii (să-i numim doar pe Bosch, Velasquez, Goya, Dali). Teatrul şi cinematografia solicită copios teme care ţin de grotesc, macabru, groază sau pornografie. Programele de televiziune livrează zilnic, sub forma ştirilor, un adevărat breviar al hidoşeniilor şi vulgarităţii cotidiene, spectacol perceput de unii cu real interes şi chiar cu o nefirească... satisfacţie.

7. ***Sublimul*** are ca variante fastuosul, admirabilul, monumentalul, grandiosul, colosalul, magnificul, solemnul, somptuosul, eroicul, demiurgicul. În mod tradiţional sublimul, drept categorie estetică este asociat frumosului şi tratat ca o depăşire a acestuia, aşa cum au făcut la vreme lor Edmund Burke, Immanuel Kant sau Schiller.

Pentru greci, *megaloprepes* desemna „un fel de a fi înalt", mai ales în privinţa *stilului.* Termenul însă care se va impune va fi *hypsos,* întîlnit în chiar titlul unui tratat anonim intitulat *Peri hypsous* (sec.I *e.n.*) Substantivul *hypsos* indică depărtarea sau înălţimea, iar prin extensie fiinţarea elevată a lumii sau a omului. Termenii echivalenţi latineşti sînt *sublimus, sublimitas, sublime, sublimo, sublimus*.

*Sublimen,* compus din *sub* şi *limen* sugerează alăturarea a ceva aflat dedesubt (*sub*) cu ceva aflat deasupra (*limen*). *Sublimen* indică un efort ajuns „până sub pragul (de sus)" al unei uşi, iar prin extensie, a ajuns să semnifice un efort care năzuieşte să atingă pragul de sus al oricărei situaţii. Prin urmare se trece de la ceea ce este *înalt*, la modul propriu, la ceea ce este *elevatul*, *măreţul, grandiosul*, în sens figurat. [45]

În privinţa întîietăţii în folosire, Platon se pare că ar fi orientat frumosul spre sublim (*Lysis, Simposion, Menon* sau *Fedon*), gîndit ca fiind „un frumos mai mult decât frumos, şi demn de-a fi numit cu timpul, altfel". Idei apropiate întîlnim la Aristotel în descrierea stării de *catharsis*, văzută ca purificare, sublimare şi înnobilare a pasiunilor prin intermediul sentimentului de milă. Termenul va avea o mai bună circulaţie în registrul retoric (Cicero, Quintilian), fiind asociat stilului „nobil" sau „înalt".

*Tratatul despre sublim,* din sec. I, atribuit lui Longinus defineşte sublimul în legătură directă cu starea de copleşire a sufletului, iar apariţia lui constă într-o „desăvârşită înălţime a expresiei". Sunt identificate cinci surse ale sublimului: a) nobleţea şi măreţia gândurilor, adică „fericita îndrăzneală în idei"; b) pasiunea năvalnică şi însufleţită (*pathosu*l); c) „formarea de figuri (de cugetare şi de cuvinte"); d) „expresia nobilă" - adică alegerea cuvintelor potrivite în discurs; e) „aşezarea şi legarea cuvintelor după demnitatea şi măreţia lor"[46].

E. Burke şi I. Kant au însă rolul decisiv în consacrarea acestei categorii. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime und Beautiful* (1757), lucrarea lui Burke, compară şi distinge frumosul de sublim. Sursa frumosului trebuie căutată în dragoste, adică sentimentele de simpatie, imitaţie, emulaţie, pe cînd sublimul se întemeiază pe instinctul de conservare. Frumosul ne indică „graţia", „eleganţa", „netezirea", „potrivirea", „armonia", adică plăcere, pe cînd sublimul semnalează mai curînd „o spaimă încântătoare", adică durere.

> „Obiectele sublime sunt vaste ca dimensiuni, cele frumoase sunt relativ mici; frumuseţea trebuie să fie netedă şi lustruită; măreţia trebuie să fie aspră şi neglijentă; frumosul trebuie să evite linia dreaptă, dar să devieze pe nesimţite de la aceasta; în multe cazuri măreţia iubeşte linia dreaptă, iar când deviază de la ea, abaterea este bruscă de multe ori; frumuseţea nu trebuie să fie obscură; măreţia trebuie să fie întunecată şi sumbră; frumuseţea trebuie să fie uşoară şi delicată; măreţia trebuie să fie solidă şi chiar masivă"[47].

Definiţia sublimului dată de Kant s-a impus multă vreme: „numim *sublim* ceea ce este *mare în mod absolut*.", adică a gîndi marele dincolo de orice comparaţie. La formulările anterioare ale sublimului se putem adăuga încă una: „sublim este ceea ce, prin simplul fapt că-l putem gândi, dovedeşte existenţa unei facultăţi a sufletului care depăşeşte orice unitate de măsură a simţurilor". [48]

Posteritatea lui Kant asociază sublimul unor emoţii sau sentimente extreme, în care omul experimentează limitele expresive sau pe cele receptive. Este chiar înţelesul valorificat de Hartmann în

[45] Ion Ianoşi, *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983, pp.9sq
[46] *Ibidem,* pp.42-44
[47] Edmund Burke, *Despre frumos şi sublim*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, pp.171-2; 174sq.
[48] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, p. 87

*Estetica* sa. Sublim este ceva covârşitor de mare sau proeminent, în măsura în care acest ceva vine în întâmpinarea nevoii omeneşti de măreție, surclasînd orice obstacol .

„Trebuie aici să lăsăm la început la o parte delimitarea sublimului față de sublimul din viață. Voi cita deci - fără a pretinde la ordonare sistematică şi la enumerare completă - următoarele specii:

1. marele şi grandiosul - ambele fără referință la cantitatea măsurabilă, mari doar „potrivit felului lor", în modul în care anumite clădiri produc impresia mărimii, fără a fi extensiv mari;
2. gravul, solemnul, ceea ce ne depăşeşte, ceea ce e plin de profunzime sau dă în vreun fel impresia adâncimii abisale; gravul în sensul în care el poate aparține şi seninului festiv;
3. conturatul, închegatul-în-sine, perfectul, înaintea căruia îți apari mic şi plin de lipsuri (astfel, adesea în sublimul moral); tăcutul şi nemişcatul plin de mister, în măsura în care simțim că el este doar suprafața a ceva obscur şi nemăsurat;
4. ceea ce ne depăşeşte (în forță şi putere) - în natură, covârşitorul şi strivitorul; în viața umană, superioritatea morală, ceea ce impune şi entuziasmează, ceea ce este omeneşte măreț, grandios, generos;
5. uriaşul, enormul, înfricoşătorul - irupând în viața omului, în fața căruia el coboară pânzele; dar şi în forma artistică - monumentalul, lapidarul, ceea ce este, în formă, „tare" şi „colosal" (Kant);
6. emoționantul şi zguduitorul - ambele predominând şi destinul omului şi servind de prototip poeziei;
7. deosebit de amândouă, încă o dată tragicul - nu numai în tragedie, ci şi în alte genuri poetice, în muzică şi în viața reală, dincoace de artă." [49]

Aproape toate artele au cautat să determine forma perfectă, asociabilă sublimului sau grandiosului, adică maximei împliniri. Cu toate acestea, conceptul în sine şi-a atenuat aura idealității. Sublimul se găseşte în artă, dar sfera lui este mult mai extinsă. Sublime pot fi unele secvențe din natură, unele evenimente publice sau private... *Sublimul cotidianului*, cartea lui Herman Parret tematizează subtil despre... viață, povestiri, suferințe, fericire, timp, grădină, muzică, săruturi şi... sîni, fiecare ascunzînd satisfacții unice, descriptibile doar în termeni maximali[50].

De-sublimizarea proiectelor grandioase şi recunoaşterea sublimului în lucruri, gesturi şi întâmplări aparent derizorii este vizibilă în cultura postmodernă. Arta postmodernă face din obiectul obişnuit, banal, operă de artă. [51] „Fîntîna" lui Duchamp sau "Cutiile Brilo" ale lui Warhol primesc un atare statut, nu şi produsele de acelaşi fel, multiplicate în mi de exemplare, dar ne-ampretate "simbolic" de autori consacrați.

8. ***Tragicul***. Îşi are ca variante dramaticul şi melodramaticul. Corelatul tragicului este tragedia; tragicul se recunoaşte în tragedie, dar el nu se reduce la aceasta[52]. Meditațiile despre tragic sînt legate la grecii din Antichitate de filosofia destinului, de raportul uneori bizar dintre libertatea aparentă şi fatalitate. Corul antic şi muzica de liră ar fi sursele greceşti ale tragediei, crede Nietzsche. Teoretizîndu-i rolul literar, Aristotel vedea tragedia ca menită să arate "o acțiune a unui caracter nobil, elevat" care inspiră *teroare* şi *milă*. Cu cît nenorocirea personajelor este mai mare, cu atît sporeşte densitatea tragicului. De aici şi miza metafizică predominantă, zugrăvind contrastul dintre posibilitate şi realitate, dintre ideal şi contingent.

Cantitatea şi calitatea suferinței convertite în *patetism* sînt indicii de necontestat ale tragismului. Eroii lui Eschil, Sofocle, Euripide mor sau sfîrşesc tragic. Personajele lui Dante din Purgatoriu şi Infern suferă chinuri cumplite. Îndrăgostiții lui Shakespeare sfîrşesc lăsînd iubirile mereu neîmplinite sau împlinite în moarte. Omul lui Pascal este suma tuturor contrariilor, "o trestie, monstru,

[49] Nicolai Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, Bucureşti, 1974, pp. 411-416
[50] Herman Parret, *Sublimul cotidianului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996.
[51] Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Éditions du Seuil, Paris, 1989
[52] cf. Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p.164

vierme, lepădătură a Universului"; Kierkegaard se descrie purtînd un "spin în carne", adică ducînd cu el disconfortul unei suferinţe aidoma celei organice; Sisiful lui Camus trăieşte din absurdul propriei ambiţii; Cioran adolescentinul îşi plasează apogeul emoţional "pe culmile disperării", iar un D.D. Roşca pune întreaga existenţă sub semnul tragicului.[53]

Ce relaţie există între tragic şi dramatic? Evanghelos Moutsopoulos consideră dramaticul este mai pur decât tragicul, întrucât în cazul tragicului conflictul este de pondere inegală, tocmai pentru că forţele opuse sunt inegale. Tragicul se prezintă drept o categorie *închisă*, deoarece nu admite decît o singură ieşire din conflict (moartea eroului), în timp ce dramaticul este mai degrabă una *deschisă,* deoarece intriga nu duce neapărat la un final ireparabil. [54] În sfera tragicului se află cea mai mare afinitate dintre estetică şi metafizică, afirmă Johannes Volkelt (1848-1930), întrucît una din "formele fundamentale purtătoare de conflict". Conţinutul tragicului este dat de exacerbarea luptei şi a suferinţei.

Lumea pare astfel organizată, încât măreţia omului să ducă mult prea uşor la disperare şi prăbuşire. Dacă suferinţa distrugătoare a omului măreţ nu e privită ca o întâmplare deosebită, ca o excepţie fără importanţă, ca un simplu „ghinion", ci i se acordă acea extindere fatală, înseamnă că măreţia omenească posedă, în conformitate cu specificul forţelor care acţionează în viaţa oamenilor ceva ademenitor, atrăgător, pricinuitor de dezastru şi de pieire. Imensele puteri întunecate - aşa simţim noi în prezenţa tragicului adâncit - par să fi trecut complet cu vederea ceea ce este excepţional, ceea ce se apropie de noi falnic şi viguros (...).

Aşadar, putem vorbi despre o stare de spirit fundamentală pesimistă în tragic. Dacă fac abstracţie de ascuţirea conceptual-filozofică, caracterizarea cea mai exactă şi mai simplă a fenomenului este că, în tragic, măreţia omului este reprezentată drept cauză a suferinţei şi pieirii sale. Cauzalitatea aceasta nu trebuie însă interpretată în sensul că în fiecare caz, prezentat de experienţă, măreţia omului trebuie negreşit să devină cauza adevărată a unui destin tragic. Potrivit întregului context, cauzalitatea aceasta are menirea să exprime numai faptul că viaţa omenească este astfel alcătuită, încât măreţia umană se poate foarte uşor transforma în cauză a dezolării şi pieirii. Posibilitatea evidentă a acestei cauzalităţi ne iese înainte în tragic ca o trăsătură fundamentală corelată cu caracterul general al vieţii.

Tragicul nu este doar un fenomen estetic. În tot cazul, nu este unul obişnuit – dovadă complicitatea multiseculară cu metafizica. Mai mult, tragicul se apropie în cea mai mare măsură de sublim. Nicolai Hartmann crede că există sublim chiar înăuntrul tragicului. Arta poate să transfigureze suferinţa, să o sublimeze în creaţii dintre cele mai ingenioase.

Predominanţa straturilor interioare în obiectul estetic sublim s-a confirmat. Ea ar putea fi şi mai bine dovedită dacă am ţine seama aici de *latura sublimă a tragicului;* căci, întotdeauna există o atare latură acolo unde este vorba de *un adevărat efect tragic*. O cercetare de felul acesta ar merge aici prea departe. În locul ei vom adăuga numai puţine lucruri din acest domeniu de probleme. *Tragicul* nici nu este, întocmai ca şi sublimul, *un fenomen pur estetic*, şi în cercetările teoretice la care a fost supus s-au introdus totdeauna multe consideraţii pur etice....

Tragicul în viaţă este prăbuşirea a ceva omeneşte de înaltă valoare. A resimţi plăcere în faţa unei atari prăbuşiri ar însemna perversitate morală. Tragicul estetic însă nu este prăbuşirea însăşi, ci apariţia acesteia. Apariţia prăbuşirii a ceva omeneşte de înaltă valoare poate avea foarte bine valoarea estetică şi poate produce plăcerea intuirii - inclusiv a înfiorării - fără să lezeze sentimentul etic. Plăcerea aceasta este atunci un adevărat sentiment valoric al sublimului.

Cîţi dintre marii creatori nu au fost şi mari suferinzi? Constantin Noica vorbea la un moment dat despre posibilitatea unei *filosofii esopice*, a marilor bolnavi care şi-au convertit infirmităţile într-un sens pozitiv. Este şi mesajul lucrării lui D.D.Roşca; *tragicul-optimist*, acel concept hibrid propus de Roşca drept

[53] Între lucrările accesibile, Fr.Nietzsche, *Naşterea tragediei*, în *Opere*, II, Editura Hestia, Timişoara, 1998; Miguel de Unamuno, *Sentimentul tragic al vieţii*, Editura Institutul European, Iaşi, 1995; D.D.Roşca, *Existenţa tragică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995; Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993; Romul Munteanu, *Farsa tragică*, Editura Univers, Bucureşti, 1989

[54] Evanghelos Moutsopoulos, *op.cit*., pp.64-69

alternativă la tragismul fatal şi destructiv, poate fi o soluție profitabilă. Însă nu întotdeauna răul se repliază pe direcția binelui. Optimismul nemotivat sufocă tragicul, adică însăşi esența vieții.

9. ***Comicul*** se învecinează cu: nostimul, amuzantul, hazliul, ridicolul. După Moutsopoulos categoria eidologică a comicului poate fi raportată şi la alte câteva valori: *caricaturalul, ironicul, diformul, satiricul, umoristicul, spiritualul*. Toate acestea au comună perspectiva *antropocentrică,* adică raportarea la om şi la problemele sale.

Definit ca fenomen estetic, comicul se află în complicitate directă cu *râsul*. Nicolai Hartmann invoca un adevărat *ethos al rîsului*, exersat în spațiul comunitar. Comicul presupune *solidaritate* dar şi *excluziune*, întrucît "se râde cu cineva", dar şi „de cineva". Comicul se deosebeşte de umor, crede Hartmann prin aceea că primul ține de obiect, în timp ce secundul este produsul subiectului, al artistului sau personajului.

În scrierile de estetică... se obişnuieşte să se pună umorul alături de comic, ca un al doilea fenomen de acelaşi gen; sau el este subordonat ca o specie a comicului. Ambele lucruri sunt false. Omul umoristic nu este comic, nu se râde la el, ci cu el despre altceva, anume despre obiectul umorului său; şi anume pentru că el se pricepe să arate comicul acestui obiect. Ba nici „umorul" însuşi nu este comic!

Tot aşa invers: omul comic nu este umoristic, de cele mai multe ori îi lipseşte cu totul umorul de-a vedea propriul lui comic; şi tocmai acesta îl face şi mai comic - când de pildă se supără sau ajunge la furie curată, acolo unde cel plin de umor ar râde. Comicul lui este involuntar.

Orice adevărat comic care ne întâmpină în viață este comic involuntar. Pe scenă există comicul voluntar, în care omul face conştient, din sine, obiect comic; dar acesta este un comic mimat. El poate, când este bine mimat, să întreacă mult pe cel involuntar, totuşi, el este altceva şi se raportează la celălalt, în genere, ca jocul la viață. De altfel, cel care joacă are nevoie de un dar special, care nu este dat fiecărui actor: darul umorului[55].

Între *râs* şi *comic* (ca fenomen intenţional) Jean-Marc Defays situează *rizibilul* („totalitatea stimulilor intelectuali care pot provoca râsul, dacă există condiții favorabile")[56] .

Comicul se sprijină pe *mijloace*, spune Defays ; apare tot atît de imprevizibil precum dispare. O formă a comicului este *grotescul*, o mijlocire între Frumos şi Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv *umorul negru* nu este, în ultimă instanță decât un mijlocitor între Bine şi Rău. *Ironia*, la rîndu-i, este posibilă ca mijlocire între Adevăr şi Fals. Comicul se bizuie întotdeauna pe disimulare, ambiguitate şi duplicitate, oscilînd între abatere de la regulă şi reglementare, recunoaştere şi discreditare, excludere şi integrare.

În adevăr, există alte feluri de valorificare a comicului. Ele sunt înrudite cu umorul în receptivitatea lor pentru comic, şi în aceasta îi sunt coordonate: dar sunt foarte deosebite de el, şi în parte de-a dreptul opuse în poziția lor față de comic. Din aceste feluri, cele mai importante sunt:

1. simplul amuzament în fața comicului;
2. gluma - folosirea comicului ca poantă;
3. ironia - punerea în valoare a propriei superiorități, printr-o coborâre aparentă a eului; respingerea, sub forma unei recunoaşteri aparente;
4. sarcasmul - respingerea amară, disprețuitoare, nimicitoare - sub forma recunoaşterii exagerate[57].

Din punct de vedere filosofic, Aristotel asocia comicul unui defect sau unei urâțenii resimțite „fără durere" şi „fără părere de rău". Comicul ar fi reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om şi încetează acolo unde începe suferința şi durerea. *Slăbiciunea* umană ca sursă a comicului nu duce însă la pieire, crede Stagiritul. Medievalii nu încurajează rîsul, văzut ca o ofensă adusă seriosului. Renaşterea, în schimb, asociază comicul şi înşelăciunea; comicul de situație constă în desconspirarea amuzantă pentru public a intrigii măsluite sau ascunse.

[55] Nicolai Hartmann, *op.cit*., pp.457-462

[56] Jean-Marc Defays, *Comicul. Principii, procedee, desfăşurare*, Editura Institutul European, Iaşi, 2000; Henri Bergson, *Teoria rîsului*, Editura Institutul European, Iaşi, 1992;Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994; Jean Starobinscki, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Editura Paralela 45, 2002

[57] N.Hartmann, *op.cit*., p.

Rupt oarecum de realitate, Kant pune rîsul pe seama unei asumări fără discernămînt a absurdului („Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei aşteptări încordate [nu în opusul ei cum este aşteptarea comună] ci în *nimic*"). Este evidentă contrapunerea seriosului şi respectului care au justificare în principiile raţiunii.

Teoria bergsoniană a rîsului va juca un rol important în discuţiile despre comic. Acesta s-ar obţine din contrastul a ceea ce este viu cu ceea ce este mecanic sau formal. Suprapunerea viului peste mecanic are efecte comice. În clasificarea lui Bergson, comicul poate fi *de mişcare, de cuvinte, de caractere* sau *de formă.*

Categorii subsidiare comicului sînt *spiritul, umorul, grotescul, burlesul* şi *ironia*. Rezumăm aici opiniile lui Mihail Ralea, autorul unei analize a mecanismelor de funcţionare a comicului:

I. ***Spiritul*** este un comic produs prin cuvinte, reieşind dintr-o anumită împreunare a cuvintelor, exprimate printr-un mecanism special. De la început precizăm că nu orice comic produs de vorbe este un spirit. Pentru a fi spirit comicul produs de un joc de cuvinte trebuie să se răsfrângă asupra unei terţe persoane, să ne facă să râdem de altcineva. Spiritul exprimă ceva în mod voit, deşi în general un spirit bun este spontan. Cineva este spiritual când are ceea ce se numeşte prezenţa de spirit uşurinţa de a răspunde prompt. Spiritul are un caracter de intenţionalitate, o voinţă de a răspunde cuiva. Spiritul este un aranjament de cuvinte care trebuie să pară voit. În afară de aceasta spiritul este un compartiment teatral... Publicul poate lipsi, însă prezenţa sa se presupune, cel care face un spirit presupune că este cineva care l-a apreciat. În general spiritul e un joc de curse, o întrecere de replici scopul fiind ca printr-o replică potrivită să reduci la tăcere pe adversar. Spiritul practicat prea des, în orice loc şi în orice ocazie duce repede la saturaţie...

II. ***Umorul***. Acest cuvânt din punct de vedere etimologic vine de la „humeur" (secreţie internă). Cum aceste secreţii au proprietatea de a schimba dispoziţia omului, încetul cu încetul cuvântul umor trece de la un sens fiziologic la unul psihologic. Umorul are la bază un sentiment amestecat, adeseori cu elemente contradictorii, durere cu plăcere, entuziasm urmat de deprimare totală. Umorul se bazează deci pe sentimente compuse. El amestecă seriosul cu glumeţul, tristeţea cu veselia, simpatia cu antipatia... Mecanismul umorului se bazează pe o simulaţie, forma comică ascunzând un fond trist. Un proverb francez spune în acest sens: „iau un aspect vesel pentru ca să nu izbucnesc în plâns". În umor gluma se face pentru a ascunde o situaţie disperată, pentru a nu cădea pradă depresiunii totale. Fiind un sentiment total şi amestecat, umorul este şi realist. El este cel mai apropiat de desfăşurarea obişnuită şi normală a vieţii...

III**.** ***Burlescul*** este o formă de comic în care o valoare sau o pretenţie de valoare este redusă la ceva trivial, care ţine de animalic, de funcţiile fiziologice: foame, sete, instinct sexual. Unii au explicat burlescul drept un fenomen de reducere bruscă a sublimului la trivial. Ori de câte ori o pretenţie ideală se sfârşeşte printr-un fenomen care ţine direct de funcţiile biologice avem burlescul. Marii lacomi, marii băutori, care fac din mâncare şi băutură scopul existenţei lor, clovnii, revistele teatrale produc fenomene de burlesc.

Această categorie de comic apare şi atunci când personajele mari ale istoriei sunt trivializate. De pildă în unele cabarete pariziene se joacă reviste în care Napoleon apare cu pantaloni scurţi. În fine burlescul conţine şi un element de cinism. Cinismul nu e numai o indiferenţă faţă de fragezimile vieţii, ci este şi o reîntoarcere la primitivitate, combatere a tot ce este modernism

IV. ***Grotescul,*** este exagerarea unui caracter individual, exagerarea caracteristicului, fiind foarte vecin cu fantasticul. Dacă cineva are un mic neg, într-o caricatură apare cu un neg care întrece dimensiunile persoanei. Grotescul se apropie de urât pentru că exagerarea până la monstruozitate, iese din cadrul frumosului. Formele de grotesc sunt: caricatura în desen şi pamfletul în literatură. Caricatura a început prin exagerarea unui defect fizic, ajungându-se până la deformare, pentru a compromite pe cineva. A doua perioadă a caricaturii se caracterizează prin tratarea unei fizionomii, în legătură cu o trăsătură morală, iar în a treia perioadă se izolează un caracter, în timp ce toate celelalte trec neobservate. Astfel se insistă asupra ambiţiei, vanităţii, însă nu printr-o reprezentare plastică, nu printr-o exagerare, ci prin izolarea acestor trăsături de caracter în anumite situaţii.

V. ***Ironia***. În această formă de comic printr-o formă serioasă, gravă se expune un fond uşor, banal... Caracterele principale ale ironiei sunt: o conştiinţă ascuţită, o lipsă de gravitate faţă de lume şi viaţă, o răsturnare a valorilor şi o atitudine „per contrario". Ironia nu adânceşte lucrurile, rămâne o atitudine superficială, între cea diletantă şi cea amaroristă, neepuizând conţinuturile. În ironie intră o doză de cinism şi de indiferenţă sentimentală. Ironicul, socotind că lucrurile sunt trecătoare, nepunând bază pe esenţa lor, va reuşi ca în viaţă să nu aibă surprize de nicăieri. Ironicul trăieşte după o lege de economie, nu se iroseşte şi nu se fixează. Ironia mai presupune o simulaţie, expresia fiind alta decât fondul, efectul estetic fiind scos prin mijloace teatrale. Ironicul în fond are o conştiinţă prea clară pentru a avea pasiuni, este nesentimental şi sceptic[58].

Esteticile recente studiază categoriile în limbajul comunicării. Jean-Paul Doguet le interpreează şi descrie drept categorii comunicaţionale[59]. Ele se regăsesc în toate strategii de comunicare, ajustîndu-şi rolul funcţie de natura producţiei artistice, a canalului de transmitere, priceperea autorului şi rafinamentul receptorului. Categoriile ne ajută să vorbim despre artă, să traducem sentimentele şi emoţiile provocate de aceasta în cuvinte inteligibile şi enunţuri cu sens pentru a putea comunica.

**IV. ESTETICI ALE COMUNICĂRII**

1.Aspectele estetice ale comunicării au fost asumate programatic în două proiecte de anvergură: *arta sociologică* şi *estetica comunicării.* Arta sociologică nu trebuie confundată cu estetica sociologică. O *estetică sociologică* fusese schiţată de Charles Lalo, în 1921[60]. Arta, pentru Lalo, este un fenomen de comunicare. Caracterul „sociologic" al artei rezidă în măsura preocupării de a analiza judecăţile colective asupra frumosului. Două sînt ideile formulate de Lalo:

- acţiunea societăţii asupra artistului nu se aplică direct, ci prin intermediul unei lumi specializate a artei;
- artistul traduce într-un limbaj particular o vizuine a lumii comună ansamblului societăţii în care trăieşte.

Tot din perspectivă sociologică, Pierre Francastel priveşte arta din perspectiva valorii informaţiilor pe care aceasta le presupune în schimburile sociale. Modul de comunicare al obiectelor de artă este funcţie de schemele de interpretare inventate la un moment dat.

*Arta sociologică* a fost propusă şi promovată în 1971 de Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, reuniţi într-un „colectiv de artă sociologică" (1974-1980), anticipare instituţională a „Şcolii sociologice interogative", creată de aceiaşi, poziţionată critic în raport cu instituţiile artei şi ale valorificării acesteia. Arta sociologică se doreşte o practică specializată, utilizînd metode sociologice de felul anchetelor şi chestionarelor, cu scopul de a analiza critic raporturile dintre artă şi societate. Membrii grupului vor imagina *performance*-uri cu rolul de a „perturba" comunicarea inerţială şi de a obţine din partea participanţilor un efect de revoltă şi contestare.

Noua artă pune în discuţie superstructurile ideologice, sistemele de valori atitudinile şi mentalităţile condiţionate de masificarea lumii de astăzi. Metodologia artei sociologice constă în *a activa dispozitive de devianţă, prin deplasare şi transport de informaţie, scurt-circuite subversive, chestionări, dezbateri, perturbarea circuitelor de comunicare afirmative, refuz, în scopul de a testa modelele eficiente de comunicare între oameni.* Mişcarea promovează conceptul de „relaţie". Opera este o structură deschisă, imprevizibilă, solicitînd participarea publicului în reţelele de comunicare interactive. Noul tip de operă se va substitui obiectului artistic tradiţional, conceput în suport fizic (pictură, sculptură, fotografie) sau de tip eveniment (*performance*, *happening*), fiind mai atent la modul de „organizare", funcţii, şi mai puţin la obiecte. Mesajul ia locul materialului. *Arta sociologică este producţie de mesaje, este o artă a informaţiei*.

Autorii refuză piaţa instituţională a artei în profitul unei practici interogative şi critice cu privire la conştiinţa socială şi la fenomenul comunicării. Adversari instituţionali declaraţi: Centrul „George Pompidou" din Paris (Muzeul de artă modernă şi contemporană) şi „imperialismul" estetic al New York-

[58] Mihail Ralea, *Prelegeri de estetică*, Editura Ştiinţifică,Bucureşti, 1972, pp. 224-229.
[59] Jean-Paul Doguet, *op.cit.*, p. 180
[60] Charles Lalo, *Les problémes de l'esthétique*, Vuibert, Paris, 1921; cf. Jean Caune, *op.cit.*, pp.108-9.

ului, noua capitală a unei piețe artistice axate pe schimb, bani şi consum. Internetul este „cea de-a treia cale", alternativa dezirabilă la comercializarea feroce a bunurilor artistice şi traficarea lor preferențială.

Preocupările membrilor grupului vor încuraja proiectele de „artă relațională" şi de „artă contextuală". Arta „corporală" primeşte un nou contur în noul context informatic. Fred Forest, unul din promotorii curentului, îşi va continua demersurile în direcția unei „estetici a comunicării", ocazie de a regîndi statutul şi menirea artei.

2. ***Estetica comunicării*** este o teorie estetică şi chiar o practică artistică situată în prelungirea „artei sociologice". Inițiatorii noii mişcări sînt Fred Forest şi Mario Costa, promotorii unui *Grup Internațional de Cercetări de Estetică a Comunicării*. Forest este şi autorul unui *Manifest de Estetică a Comunicării*. Născut în Algeria (1933), F.Forest se recomandă drept artist multimedia şi de rețea, pionier al *Art vidéo* (1967) şi al *Net.art* (1996). Este totodată doctor la Sorbona, profesor în Ştiințe ale Informației şi ale Comunicării. Încă din 1968 concepe medii de comunicare interactive şi participative, integrînd presa scrisă, radioul, faxul, minitelul, telefonul, rețelele telematice şi Internetul. Este fondatorul unui muzeu virtual, oricând şi oricui accesibil (*webnetmuseum.org*). În 1995 realizează împreună cu *Bass Museum* din Miami primul *happenin*g pe Internet cu participare mondială, demonstrînd concret cum anume arta poate deveni comunicare generalizată.

Scopul acestei estetici a comunicării este de a arăta cum anume reuşesc noile tehnologii ale comunicării şi informației să modifice raporturile noastre cu realul, timpul şi spațiul. Sînt revizuite şi abilitate noțiuni precum cele de *ubicuitate, imediatitate, timp real, rețea, acțiune la distanță*. Noua estetică pretinde a se situa dincolo de sistemul comercial şi instituțional al artei.

Scris în 1983 şi diseminat în spațiul virtual, *Manifestul pentru o estetică a comunicării* conține opinii, observații, critici şi propuneri vizînd reconsiderarea problematicii artei din perspectiva noilor tehnologii. Cele 13 secțiuni ale *Manifestului* cer considerarea artei nu în termeni de obiecte izolate, ci din perspectiva conceptelor de *relație* şi *integrare*. Operele, datele, sistemele artistice vor trebui analizate ca întreguri integrate. Ceea ce constituie opera nu este suportul material, nici reprezentarea sa vizuală, ci tocmai ceea ce nu este la îndemîna simțurilor noastre. Banalizarea practicilor vizuale ar reclama o repliere a artiştilor către noi activități estetice şi simbolice decît cele clasice. Un astfel de mediu este cel al comunicării, devenit obiect dar şi mijloc al demersului artistic.

Arta sociologică vorbea despre necesitatea de a produce o teorie a comunicării urmărind reacțiile indivizilor şi ale grupurilor. Ea crea mesaje, activa sau accelera comunicarea, introducea mesaje parazite sau conexiuni imprevizibile între membrii rețelelor de comunicare. *Artistul comunicator este un producător de simboluri; el recurge la cu totul alte mijloace decît artistul tradițional*. Mesajele sale sînt destinate nu muzeelor închise, ci cîmpului epistemic nelimitat al *mass-media* şi al Internetului. „Spațiul" său privilegiat este cel al informației – presă scrisă, radio, televiziune, telefon, fax. Societății de producție, cred teoreticienii *Manifestului*..., îi succede o alta, a comunicării.

Estetica societății comunicării priveşte arta nu ca *loisir* (divertisment) sau ca demers contemplativ degajat de orice formă de interes, ci în felul unei activități culturale profund reactive la tendințele represiv-ideologice ale puterii politice. „Pe măsura ce proliferarea noilor tehnologii creează noi mijloace, oamenii şi-au dat seama că artele sînt *contra-mijloace* sau *antidoturi* care ne dau mijloacele de a percepe însuşi mijlocul"[61]. Artistul trebuie să devină un „operator" sau un „actor social", iar arta sa devine atitudine, manieră de a ne opoziționa în raport cu lumea şi cu centrele ei de putere.

Electricitatea, electronica şi informatica sînt noile instrumente de creație. Ele ne-au schimbat mediul fizic înconjurător, dar au modificat radical reprezentările noastre mentale, sensibilitatea în ansamblu. Artistul comunicării reintroduce în funcțiunea sa antropologică originară o estetică adecvată, văzută ca sistem de semne, simboluri şi acțiuni. El se apleacă mai puțin asupra trecutului, devenind om al prezentului, „martor angajat în aventura timpului său". Noțiunea de *relație* joacă un rol decisiv în viața lui; la fel cele de viteză, ritm, flux, informație.

Autorii manifestului constată că unele din produsele pretins artistice promovate de muzee ori comercializate prin galerii convertesc sensibilitatea artistică în marfă. Pentru a intra în circuit, operele trebuie să poată fi văzute, atinse, agățate pe pereți, expuse pe socluri, vîndute şi cumpărate. Există o

[61] Marschal Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968, p.12

antinomie între exigenţele economice şi expresia unei sensibilităţi care nu se poate virtualiza în obiecte. Suportul expresiei determină în realitate conţinutul expresiei. Mediul clasic pictură-tablou este impropriu a mai traduce sensibilitatea specific contemporană.

Fred Forest propune forme de participare artistică utilizînd structurile multi-media şi informatice; artistul este conceptor al dispozitivului şi, eventual, actor-animator al reţelei constituite. Noţiunile cibernetice de *feed-back* şi de retroactivitate pot fi asumate în astfel de practici.

Arta sociologică evoca un concept al spaţiului gîndit în termeni fizici sau geografici. „Spaţiul" comunicării este unul abstract, al „întîlnirilor" vituale, spaţiul infinit al reţelelor de comunicare şi al interactivităţii fără restricţii. *Artistul comunicării devine un arhitect al informaţiei* în mediul informaţional deschis în jurul lui. Propunînd drept „opere" de artă sisteme de comunicare, artistul comunicării predinde a modifica deprinderile noastre perceptive. Renunţînd la fabricarea de obiecte şi la expunerea lor imediată, arta se „dematerializează" treptat; ea devine emisie, recepţie, deturnare de mesaje şi de informaţie nu doar în interiorul „sistemului" consacrat şi oficial al artei, ci şi în cel al reţelelor infinite de comunicare. Important este să fii „branşat", „conectat" la reţea, pentru a fi oricînd în comunitate cu ceilalţi.

Cum sînt configurate practicile artistice în tipar comunicativ? Fred Forest este preocupat să elaboreze un metalimbaj aplicat discursului dominant al comunicării, punînd în joc tehnici de bruiaj şi deturnare de coduri, adică de perturbarea a cîmpurilor comunicative specializate. Scopul este de a crea destinatarului virtual stări de incertitudine şi a-i stimula imaginarul, a-i solicita participarea, chiar complicitatea *prin transgresarea voluntară a codului* propus. Mesajul artistic este mai specific cu cît este gol de un conţinut real. Angajînd mecanisme mentale adecvate, spectatorul va trebui să recompună un mesaj plecînd de la elementele care îi sînt furnizate.

Pariul artei contemporane, crede Forest, se situează dincolo de statutul imaginii şi al formei. Spaţiul şi Timpul, ca entităţi „imateriale", vor constitui „materia primă" a artistului. Ordinatorul este pe cale să realizeze sinteza dintre gîndirea tehnică şi cea simbolică. El ne restructuraeză relaţia cu spaţiul şi timpul. Pentru noi, ca şi pentru Yves Klein, artistul vidului, problema artei nu este una de obiect, formă sau culoare, ci una de energie, constînd în a manipula sau a reprezenta. Scopul artiştilor comunicării nu este acela de a produce semnificaţii de prim nivel, ci de a ne face conştienţi asupra felului în care acţionează practica generalizată a comunicării asupra sensibilităţii noastre.

3. Într-un interviu cu Anne-Marie Morice şi Eric Maillet, Fred Forest consideră că *Arta sociologică* şi *Estetica comunicării* sînt în fapt acelaşi lucru, doar că se constituie în etape diferite: în primul caz (anii 60-80), caracteristice erau datele de ordin tehnologic (accentul pus pe suportul video), ideea participării, cea a deplasării artei către spaţiul urban – pe de o parte, cel al informaţiei – pe de alta. Arta sociologică a pus accent pe ideile schimbării, dialogului, schimbului şi participării. Estetica comunicării marchează o extensie. Dacă odinioară artiştii lucrau asupra materiei, au lucrat apoi asupra energiei şi acum asupra informaţiei. Opera devine una deschisă într-un spaţiu nedeterminat. Această estetică se înscrie în tendinţa de dematerializare a operei de artă începută în anii 60.

Annick Bureaud constată mutaţiile radicale produse de frecventarea asiduă a cyberspaţiului. *Teritoriul on-line* propus de Forest nu este nici un spaţiu fizic, nici unul cartezian, ci unul simbolic, în care efortul artistului găseşte un loc de alegere, introducînd semnele artei, teritoriului, puterii, socialului. O dată cu acest proiect, F. Forest trece de la *Arta comunicării* la *Arta reţelelor*. Această practică are două direcţii esenţiale: *webitudinea* care se sprijină pe legăturile create de artişi în interiorul Word-Wide-Web (www); a doua, subsumată, , constă în punerea în valorizarea acestei acţiuni.

Arta comunicării urmărea să lege publicul planetar prin noile tehnologii informatice. Cu *Arta reţelei* este vorba de a ocupa un spaţiu populat nu de oameni, ci de informaţii, formă contemporană de nomadism, în care indivizii nu se deplasează pe un teritoriu, ci devin acest teritoriu. Metaforei gibsoniene a matricei matematice în care navigăm, i se substituie cea a unui ansamblu fără formă, fără sfîrşit, în constantă evoluţie, care se configurează pe măsura apelurilor indivizilor conectaţi la un moment dat, spaţiu care nu există decît sub o formă dată în spaţiul fizic (ordinator, apartament, birou) şi mental (deci corporal) al unui individ oarecare, la un moment dat. *Psihismul şi corpul fiinţelor umane este sediul cyberspaţiului.*

După cucerirea Vestului în secolul al XIX-lea, cucerirea spațiului în anii 60-70, cyberspațiul este o nouă frontieră. În „teritoriul on-line", milioane de anonimi, conectați sau nu, vor fi purtătorii de cuvînt ai ființelor umane în aventura de constituire a cyberspețiului, spațiu al semnelor şi cunoaşterii, care acoperă planeta cu o nouă „piele", fără frontiere.

4. După 1990, multiplicarea experiențelor artistice de tip comunicativ a dus la apariția unor estetici ale comunicării revendicate mai puțin din zona artelor arondate domeniului; comunicarea devine pretextul unor abordări cu miză lingvistică, semantică, pragmatică, retorică şi filosofică. Selectăm din vasta bibliografie trei lucrări circumscrise spațiului cultural francez.

În a sa *Estetică a comunicării,* Jean Caune admite că obiectul de artă, chiar dacă nu produs cu intenția explicită de a comunica ceva – un gînd, o stare de spirit, o emoție – trimite, prin chiar natura sa estetică, la un proces de comunicare. Muzeele, teatrele, galeriile, centrle culturale, media au extins spațiul de difuziune a artei. Tocmai de aceea se constată că limbajul artei s-a propagat în mediul social. Fenomenul estetic depăşeşte cu mult domeniul artei. Publicitatea, activitatea de formare, loisir-ul, relațiile publice au împrumutat de la experiența de tip artistic capacitatea de a influența percepția, de a condiționa imaginarul, de a mobiliza emoțiile şi implicațiile afective.

Comunicarea estetică presupune tot mai evident extinderea deprinderilor sau a abilităților sensibile dincolo de sfera privată, către cea a relațiilor sociale. Întîlnim mobiluri estetice în organizarea de evenimente şi organizarea propriu-zisă a muncii, în materialele de prezentare şi de promovare ale instituțiilor, în amenajarea spațiilor profesionale. Expresia „estetica comunicării" utilizată în anii 1980 se aplica fenomenelor artistice care puneau în practică, atît în demersul de producere, cît şi în cel de difuzare, achizițiile tehnicii (forografie, imagini numerice, rețele telematice etc.).

Jean Caune dă acestei expresii o accepțiune mai largă; ea priveşte o abordare a fenomenelor de relații sociale din perspectiva contactului şi legăturilor cu sensibilul. Acest domeniu însă prezintă contururi deocamdată indistincte. De aceea, o estetică adecvată a comunicării este încă un imperativ de construit. Ea şi-ar propune să analizeze procesele sociale care prezintă o latură expresivă în comunicare (publicitate, dezvoltare personală, timp liber) şi, pe de altă parte, fenomenele de expresie estetică ce realizează o funcție de comunicare (mass-media, spectacole, ceremonii sociale). Este vorba de a repera acele procese activități artistice în care am recunoaşte intenția de a produce relații sociale.[62]

5. Jean-Paul Doguet este autorul unui proiect de re-definire a artei în termeni de comunicare. Autorul distinge *comunicarea artistică* (cea care uneşte artistul de receptor prin operă, adică arta propriu-zisă în staza ei productivă) de *comunicarea estetică.* Aceasta din urmă angajează mai mulți receptori în jurul frumosului sau valorii operelor de artă. Ea prelungeşte comunicarea artistică, intensificînd-o sau aprofundînd-o, constituind un meta-limbaj pentru experiența artisitică în genere.

Ultimele preocupări ale esteticii iau seamă de modificările produse de tehnologiile informației în cîmpul comunicării. *Teoria comunicațională* a artei se opune ideii că opera artistică este o structură complexă, imperisabilă, menită să dureze, adică să înfrunte timpul. Ea cere ca raportul operei de artă cu timpul să fie reconsiderat. „Opera" este un intermediar al practicii artistice, adică acel liant *intențional* stabilit între autor şi receptor, fără o precisă şi definitivă fixare în timp.[63] În fapt, ea participă la două temporalități; ca *vector material,* obiect încheiat, înscris în ordinea fizică şi temporală a lumii sale şi ca *intermediar* în ordinea comunicării, oferind posibilitate sensului operei de a fi reactualizat oricînd, marcînd un interval variabil între timpul producției şi cel al receptării.

Opera de artă este, aşadar, un obiect intențional, rezultat al unei construcții intersubiective, care se comunică destinatarului virtual. Prin comunicare, opera se dematerializează şi se dislocă spațio-temporal. Redus la configurația durabil-materială opera devine *monument*. Arta devine *document* atunci cînd este tratată asemenea unui produs fără legătură cu exigența comunicării, ca un simptom, fapt social sau istoric, demn de evocat în absența oricărui ataşament la experiența artistică în sine.[64] Cîtă vreme accesează spațiul public sau virtual, arta este comunicare, vehicul şi mesaj ea însăşi.

[62] Jean Caune, *Estetica comunicării,* PUF, Paris, 1997, pp.3-7
[63] Jean-Paul Doguet, *op.cit*., pp.50 sq
[64] *ibidem,* p.162-3

6. *Estetica relaţională* a lui Nicolas Bourriaud se înscrie într-o tradiţie materialistă inaugurată de Marx şi nuanţată de Louis Althusser. Acesta din urmă vorbea despre posibilitatea unui „materialism al întîlnirii". Esenţa umanităţii este trans-individuală; oamenii sînt legaţi între ei printr-o ţesătură de relaţii. Esenţa practicii artistice ar consta în inventarea de relaţii între subiecţi.

Forma operei de artă trece dincolo de configuraţia actuală; relaţia între formă şi spectator este de tip comunicativ. *Orice operă de artă se defineşte ca obiect relaţional sau ca interstiţiu social.* „Arta relaţională" este anticipată de cea „sociologică" şi de cea „comunicaţională". Artistul incită privitorul să ia loc în opera sa, să trăiască, să-i completeze efortul şi să participe la configurarea sensului. Acest tip de operă îşi revendică sursele din arta minimală, în care prezenţa privitorului este parte integrală a operei. Modernitatea a criticat orice idee de asociere colectivă sau comunitară, dar în vremurile noastre se multiplică proiectele artistice conviviale, festive, participative.

Posibilitatea unei arte relaţionale este dată de bulversarea generală a obiectelor estetice, culturale şi politice puse în joc de arta modernă, datorită mondializării culturii urbane şi extinderii modelului citadin la aproape toate formele culturii. Interstiţiul este spaţiul liber, convivial, al relaţiilor umane - „zona de comunicare" privilegiată. Arta anilor 90 este dominată de concepte precum cele de *participare* şi *tranzitivitate*, *convivialitate* şi *întîlnire, colaborare* şi *contract, relaţii* şi *reţea*.[65]

Artiştii de azi evoluează într-un univers al produselor de vînzare, al formelor preexistente, al clădirilor deja construite. Practicile artistice recente au ca element comun recursul la forme *deja produse*. Ele inscriu opera într-o *reţea* de semne şi semnificaţii, renunţând la proiectul unei opere compusă din forme autonome şi originale. Artiştii *programează* formele, utilizează date, dar nu le mai compun sau transfigurează în maniera tradiţională. [66]

Cîmpul artistic nu mai seamănă a muzeu conţinînd opere, ci cu un magazin plin cu obiecte de utilizat, baze de date uşor de manipulat, de asamblat sau de pus în scenă. Trăim în evul „post-producţiei". Prefixul „post" nu semnalează nici o negaţie, nici o depăşire, ci desemnează o zonă de activităţi artistice sau o atitudine de acelaşi fel. Demersul post-productiv constă în a propune protocoale de uzaj pentru modurile de reprezentare şi structurile formale existente. Practica DJ-ilor, activitatea *web surf*-erilor şi cea a artiştilor postproducţiei presupune inventarea de itinerarii culturale, asemănătoare unei activităţi *semionaute*, de identificare a unur parcursuri printre semne. Orice operă este ivită dintr-un scenariu pe care artistul îl proiectează asupra culturii, considerată ca fiind cadrul unei povestiri. DJ-ul activează istoria muzicii copiind sau colînd unde sonore, punînd în relaţie produse gata înregistrate. Reciclajul de sunete, imagini sau forme implică navigarea în labirintul istoriei culturale – navigare care devine chiar subiectul practicii artistice contemporane. Opera de artă devine suprafaţa stocării de informaţie, iar eclectismul, colajul şi mixajul dau formă postproducţiei artistice.

8. Artele comunicării nu şi-au epuizat resursele. Dinamica lor este încă deosebit de fertilă. Proliferarea mass-media şi a noilor tehnologii va favoriza acest proces. O estetică viitoare a comunicării va trebui să dea seama şi de formele "profane" - dar reale şi efective - ale comunicării. Ea va trebui să răspundă unor întrebări de felul:

- care este miza estetică a comunicării cotidiene?
- dar a celei oficiale?
- cum pot fi valorizate estetic gesturile şi faptele de zi cu zi?
- au politeţea, ospitalitatea, bunele maniere o dimensiune estetică pînă acum neglijată?
- care este rolul esteticului în ocaziile festive sau solemnităţi?
- există o estetică a mass-media şi a publicităţii vrednice de interes?
- cum interpretăm estetic moda şi schimbările ei?
- care este rolul design-ului în compunerea unui ambient plăcut şi atractiv?
- cît contează corpul şi imaginea lui în economia comunicării publice?

[65] Nicolas Bourriaud, *Ésthetique relationnelle*, Les presses du réel, 2001, pp.11-15
[66] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, *La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les presses du réel, 2003, pp. 9-11

Există zone ale frumosului şi dincolo de artă. Natura, relaţiile dintre oameni, activităţile industriale de amenajare ambientală, *design*-ul, moda. Dacă "etica şi estetica sînt identice", aşa cum spunea Wittgensteitn, înseamnă că binele şi frumosul sînt totuna. O faptă bună este şi frumoasă, o vorbă bună – la fel. Comunicarea în sensul apropierii dintre oameni, disponibilitatea spre respectul celorlalţi, politeţea, iubirea necondiţionată a aproapelui pot intra în cîmpul propriu-zis estetic.

**V. RE-DEFINIRI ALE ARTEI**

1. Pretenţia de a face din estetică o „ştiinţă" normativă, centrată pe investigarea artei ca *topos* privilegiat, pare subminată pe alocuri de chiar labilitatea propriului vocabular. Probleme precum sistematizarea calităţilor, predicatelor şi categoriilor estetice, de pildă, se eschivează încă unei rezolvări mulţumitoare, în măsură să reflecte, să explice şi să legitimeze diversitatea practicilor sau experienţelor socotit artistice. Aceeaşi indeterminare priveşte concepte aparent simple dar vag inteligibile de felul celui tematizat în prezentul volum.

Cuvinte precum „artă", „artist", „operă" se bucură de o vastă circulaţie, atât în vorbirea obişnuită, cât şi în scrierile specialiştilor. Vorbim de arte plastice sau vizuale, de arte muzicale, coregrafice, literare, teatrale, cinematografice dar şi de altele, culinare, marţiale, ale iubirii, ale lecturii, ale bunelor-maniere.

Dacă ambiguităţile semantice par de nestăvilit, îndreptăţire la un spor de claritate ar putea avea şi întrebări de felul: De ce trebuie definită şi, fatalmente, re-definită arta? La ce bun o atare întreprindere? Dacă utilitatea unei determinări mai ferme este cert dovedită, putem propune o definiţie într-atât de satisfăcătoare cât să devină umbrela conceptuală pentru toate experienţele artistice recunoscute şi validate ca atare? Care sunt criteriile de recunoaştere a operei de artă? O definiţie a artei în genere este valabilă şi cu privire la „opera de artă"? Referinţa critică la artă poate eluda autoritatea „operelor" consacrate? Există artişti fără artă? Dar artişti fără operă? Ce fel de calităţi estetice intrinseci trebuie să posede o capodoperă? Ce defecte poate însuma produsul artistic pentru a se dovedi un eşec? Cum deosebim arta de non-artă? Cum distingem opera sau capodopera în mulţimea de obiecte banale, cu totul obişnuite? Care este limita recognoscibilă dintre un produs original, autentic, şi un altul *kitsch*?

2. Miza întrebării despre artă este deopotrivă filosofică şi estetică; ea priveşte întreaga tradiţie speculativă, cum şi întregul câmp al practicilor artistice. Chestiunea în sine nu este defel nouă. Socrate, Platon, Aristotel, Plotin, Toma d'Aquino, Kant, Hegel, Schelling, Nietzsche, Heidegger sunt repere auctoriale de neocolit. Ce putem afla răsfoindu-i? Mai întâi că nu există un concept omogen şi unitar al artei; apoi că înţelesul acesteia este circumstanţial.

Arta socotită „clasică", bunăoară, ne-a obişnuit cu lucrări finisate în canonul frumuseţii. Măsură, simetrie, proporţie, echilibru al formelor, armonie cromatică disting un obiect artistic de altul. „Artisticitatea" putea fi asumată fie ca strategie *evaziv-ficţională*, fie ca soluţie *catharsică* (de eliberare şi „purificare"), fie ca postare *mimetică* în raport cu realitatea. Prelucrând materia, artistul face dovada stăpânirii regulilor specifice genului, dar şi a posedării dexterităţilor practice menite să lege într-o manieră „inspirată" momentul concepţiei mentale de realizarea efectivă a proiectului.

Pentru artistul de astăzi, arta poate fi mai mult sau mai puţin: şi imitare, dar şi transfigurare, preluare, copiere, modificare, parodiere, mixare, colare, re-asamblare a unor elemente dezinvestite radical de aurele armoniei şi ale frumuseţii. Unul şi acelaşi obiect poate fi banal în utilizare curentă, dar şi „artistic", deci recomandat ca atare, o dată expus într-o galerie sau un muzeu.

Dificultatea sporeşte în condiţiile proliferării cópiilor, surogatelor şi a falsurilor artistice. Cópii „veritabile", certificate sau autorizate legal, *kitsch*-uri „autentice", de felul celor comercializate la sume impresionante de americanul Jeff Koons, au de multe ori o mai largă circulaţie decât piesele unicat sau „autografe". Reproductivitatea mecanică, serială, a operelor prototip – cea sancţionată de Walter Benjamin[67] – duce la eclipsarea aurei tradiţionale a operei, la desacralizarea acesteia, în folosul unei percepţii superficiale, distante şi „distrate".

3. „Deconstrucţia" ideii de operă îşi are propria istorie, încluzând curentele moderniste şi de avangardă desfăşurate succesiv încă de la începutul secolului trecut. Dadaismul, cubismul, suprarealismul, suprematismul, abstracţionismul, expresionismul, submizează din temelii conceptul tradiţional al operei expuse, interpretate, dramatizate, care place publicului şi îi satisface în bună măsură capriciile sau orgoliile estetice. Arta divorţează de chiar estetica îndreptăţită a o legitima. După abandonul reprezentării de către Malevici (subiect, formă, culoare dispar în compoziţii de „Alb pe alb"), după „activarea" estetică a *ready-made*-urilor lui Duchamp, radicalismul anti-operal atinge culmi nebănuite. La celebrul Black Mountain College, un John Cage, de pildă, promovează „muzici ale tăcerii", adică fără sunete, ritm şi armonie. Între studenţii săi, Allan Kaprow inaugurează primele *happenings*, iar Nam June Paik – primele instalaţii video şi expziţii de artă electronică.

Absolutizând negaţia, arta devine oarecum „apofatică". „Nici un subiect, nici o imagine, nici un gust, nici o frumuseţe, nici un mesaj, nici un talent, nici o intenţie, nici o artă, nici un sentiment" este formula prin care Cage anunţă dezintegrarea totală a conceptului artei[68]. Printr-un simplu certificat notarial, Robert Morris decide să retragă uneia din operele sale orice calitate estetică. Artistul se separă astfel voluntar de propria artă şi de propria operă. Alături de Sordini şi Verga, Piero Manzoni proclamă la 1957, în forma unui manifest, cum că „Arta nu este o veritabilă creaţie".

Esteticienii constată o fervoare deosebită orientată spre „transfigurarea" artistică a banalului, după expresia lui Arthur Danto. Printr-un ritual histrionic, Hervé Fischer dramatizează în 1979, la Centrul Georges Pompidou, însăşi „moartea artei", acel eveniment anunţat încă de Hegel şi reafirmat periodic. Nu tocmai arta a răposat, crede Jean-Paul Doguet, ci doar „ideea de operă", aceasta din urmă dovedindu-se incapabilă să surprindă întreaga noutate profilată în chiar propriul câmp[69].

Opera artistului postmodern este voit ex-centrică: subversivă, non-obiectuală, efemeră, futilă, ironică, provocatoare. Yves Klein transformă arta în *show* monden, cu alură ritualică, răsfăţându-şi admiratorii cu eşantioane din propriul aer, gonflat „artistic" în baloane, sau cu dinamica „pensulelor vii" (tinere nud, târâte în vopsea şi „aruncate" inspirat pe pânză). Tot el inaugurează „expoziţii" în săli goale, fără lucrări, anticipând arta de tip *environments*, axată pe ideile de intervenţie în spaţiul public şi de comunicare necenzurată. Reprezentanţii *action painting* sau picturii gestuale (Pollock, De Kooning, Rauchenberg, Jasper Johns) fac din *dripping* (picurarea sau stropirea aleatorie a pânzei cu vopsea) cale cea mai directă către o „artă totală" (Kaprow), care maximizează potenţialul expresiv al artistului.

Locul „operei" de altădată este, aşadar, strămutat din spaţiile convenţionale. Experienţe de felul *body art* transferă arta pe chiar corpul uman; bisturiul chirurgical, seringile injectabile, instrumentele de peircing şi de tatuaj modelează formele vii. Sângele artistului sau al modelelor sale primeşte virtuţi

[67] cf. Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991
[68] Cf. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Gallimard, Paris, p. 192
[69] Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication*, *Pour une re-définition de l'art,* Armand Colin, Paris, p. 18

sacrificiale, substituind artificialitatea culorilor industriale. Experienţele de tip *performance* şi *happening* pun în scenă opere de tip eveniment. Arta digitală, *computer art, art reseaux, mail art*, arta fractală mută obiectul artistic în spaţiile tehnologiei informatice, ale ordinatorului şi Internetului. *Land art*, arta stradală, *graffiti*-ul apropriază şi estetizează spaţiul natural sau pe cel public. În versiune postmodernă, artistul nu neapărat expune, ci propune, semnalează, disturbă, sfidează, şochează sau protestează. Renunţând la fabricarea de obiecte şi la etalarea lor imediată, arta se „dematerializează" total; ea devine „gazoasă" (Yves Michaud)[70], emisie, recepţie, deturnare de mesaje sau de informaţie. Opera devine una deschisă, efemeră, voit perisabilă, într-un spaţiu nedeterminat. Există artişti fără operă, cum şi „artişti fără artă", însă "arta se probează prin opere şi nu operele prin ceea ce poate fi propus ca artă".[71]

4. Sunt în joc veritabile fenomene de transgresiune sau de ruptură faţă de arta tradiţională; ele scot artistul din sfera unei euristici autonome, degajată de interes, făcând din el un agent social, angajat – direct sau subversiv – în practicile şi politicile de schimbare. „Triplul joc al artei contemporane" constă, deopotrivă, în transgresiunea normelor, reacţiune şi integrare (Nathalie Heinich)[72].

Constatând banalizarea avangardelor, Harold Rosenberg constată resorbţia acestora în aria culturii masificate. „Drăguţul" frivol şi „decorativul" ieftin sunt preocupările centrale ale unei arte atelate simţului comun. Rosenberg denunţă pierderea de sens care atinge arta în genere, dar şi conceptul operei de artă; aceasta cade în desuetudine şi se cuvine a fi „de-definită". [73]

Cu toate acestea, o re-definire a artei poate fi necesară. O argumentează Marc Jimenez: „Pentru a şti dacă o practică sau alta sau un lucru trimite la artă, trebuie ştiut ce este arta sau să dispui de o definiţie, chiar şi vagă, asupra artei. Or' paradoxul artei contemporane rezidă nu doar într-o indefinire a artei, ci şi în faptul că noţiunea de artă, în ciuda indeterminării sale, implică o judecată de valoare.[74] Fără o definiţie a artei, toate celelalte exigenţe – de ordine, claritate, inteligibilitate, ierarhie – pălesc ori devin caduce. Chiar admiţând „tutelarea speculativă[75] a filosofiei, arta nu şi-a limpezit încă satisfăcător propria „zare interioară".

5. Tocmai în acest loc situez oportunitatea şi necesitatea unui demers de felul celui întreprins de Roger Pouivet. În favoarea unei definiţii a artei subscriu două linii de argumentare: una însumând pe o axă istorico-sistematică ideile filosofilor, cealaltă reunind ofertele şi espectanţele artiştilor. Roger Pouivet se situează, fără dubiu, în frontul speculativ. *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art?* inventariază cele mai importante din teoriile angajate în definirea sau ne-definirea operei de artă. Impunând ca filtru metodologic inteligibilitatea, neutralitatea şi universalitatea, sunt descrise, analizate şi testate principalele definiţii ale operei de artă aflate în circulaţie: unele evocând *proprietăţi* extrinseci şi relaţionale, definiţii prin reprezentare, formă sau expresie, definiţii în termeni de experienţă estetică, altele încadrate în argumente *procedurale* şi instituţionale, istorice şi intenţionale. Pentru a parveni la o definiţie rezonabilă trebuie depăşite trei dificultăţi care cer să evităm de a elimina rolul contextului şi a dizolva ontologia operei de artă să utilizăm conceptului operei de artă în termeni evaluativi; să nu excludem obiectele şi evenimentele din categoria a ceea ce numim artă[76].

[70] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, Paris, 2003
[71] Jean-Philipp Domecq, *Artistes sans art*?, Éditions 10/18, Paris, 2005, p. 38
[72] Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998
[73] Harold Rosenberg, *La de-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992
[74] Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain,* Gallimard, Paris, pp. 26-27
[75] Cf. Arthur Danto, *L'assujettisement philosophique de l'art*, Éditions du Seuil, Paris, 1993
[76] Roger Pouivet, *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art* ?, Paris, Vrin, 2007, p. 65

Demersul autorului nu este singular; el se subsumează intenției de a aduce un plus de limpezime problemelor estetice, angajând metodologic şi conceptual, uneltele filosofiei sistematice, în particular ale celei de sorginte analitică. Concluzia din *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art* (2007) reia, în fapt, o aserțiune formulată anterior, în *L'ontologie de l'oeuvre d'art*[77]. Publicată în 1999, lucrarea dorea să determine ce anume sunt operele de artă, cum anume le putem identifica, dacă posedă în chip real proprietăți estetice. Problema proprietăților şi virtuților estetice, a realității sau „idealității" lor, va face obiectul unei lucrări separate.[78] Unele aspecte conceptuale şi ontologice sunt reluate în capitole distincte din *Questions d'esthétique*[79], carte scrisă împreună cu J.-P. Cometti şi pe J. Morizot.

6. La cel fel de teorii ne raportează autorul? Quietismul definițional, de exemplu, sugerează că pretenția de a defini arta este deplasată şi excesivă, şi că numai definiția în sine nu ne ajută să evaluăm arta ca artă. Ernst Gombrich propune un concept unitar al artei, aceasta fiind caracterizată prin proprietăți de esență. „Arta" nu are existență proprie. Există doar artişti... Arta cu A mare nu există, această Artă cu A mare a devenit un fel de ideal, dublat de o sperietoare."[80] Inutil, aşadar, să căutăm ordine şi normalitate într-un domeniu confiscat de chiar termenii contrari. Arta în sine este a-nomică: „nu există nici un canon pentru a măsura gradul de perfecțiune al unei opere de artă; tot aşa, este în general imposibil de exprimat în cuvinte după ce anume recunoaştem o capodoperă".[81]

Scepticismul definițional promovează neîncredere în şansele unei definiții a operei de artă. Impotriva unui atare proiect este invocat Morris Weitz – promotor al „turnantei lingvistice" din estetică. Weitz propune să abandonăm un proiect definițional, întrucât arta, datorită caracterului „expansiv şi aventuros", este lipsită de esență unică. În loc să răspundem la o întrebare de felul "Ce este arta?", ar trebui să ne întrebăm „De ce fel este conceptul artei?" sau „Care este uzajul folosirii cuvântului artă?". Rezumând poziția anti-esențialistă a lui Weitz, inspirată de scrierile lui Wittgenstein, s-ar putea spune că nu există nici o proprietate comună, intrinsecă tuturor operelor de artă. Există, în schimb, doar „asemănări de familie". Există numeroase înrudiri şi similitudini între operele de artă care justifică folosirea conceptului în discuție. Aceasta permite extensia termenului şi la cazul altor obiecte, care nu excelează defel prin noutate sau originalitate.

Nesatisfăcătoare, în opinia lui Pouivet, sunt şi unele din definițiile istorice, de tipul celei articulate de un Jerrold Levinson. Un obiect nu poate deveni o operă de artă decât cu condiția de a intra în relație cu operele trecutului, chiar dacă îndepărtate în timp sau uitate. Levinson este favorabil unui „contextualism estetic" diacronic; a fi operă de artă înseamnă *a aparține unei tradiții* în producția de artefacte. Prototipul operelor de azi trebuie căutat *à rebours*, într-o dinamică retrospectivă. Însă intenționalitatea artistică originară poate fi doar presupusă, nu şi dovedită cert, pentru a explica evoluția operelor ulterioare.

Autorul testează şi unele din teoriile estetice de mai largă recunoaştere. Cea *instituțională,* de pildă, a lui George Dickie, defineşte opera de artă drept un artefact în contextul practicilor şi convențiilor care îi confirmă recunoaşterea şi aprecierea. Dickie nu crede că opera de artă trebuie să fie direct perceptibilă, întrucât nu există un câmp perceptual unitar, ci un mediu familiar practicilor artistice şi convențiilor de

[77] Roger Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art* , Nîmes, J. Chambon, 1999, p. 61
[78] Roger Pouivet, *Le réalisme esthétique,* Presse Universitaire de France, Paris, 2006
[79] R. Pouivet, J.-P. Cometti, J. Morizot *Questions d'esthétique,* Presse Universitaire de France, Paris, 2000
[80] E.H.Gombrich, *Istoria artei*, Pro Editură şi Tipografie, Bucureşti, 2008, p. 15
[81] *Ibidem*, p. 36

gen[82]. Opera de artă trebuie să fie „un artefact candidat la apreciere" din partea reprezentanţilor autorizaţi ai „lumii artei". Potrivit lui George Dickie, trebuie cercetată *procedura* care face dintr-un obiect operă de artă sau *contextul instituţional* care permite situarea lui de partea artefactelor artistice. Fără a indica nici criteriile de evaluare, nici condiţiile ce ar trebui îndeplinite pentru a atribui statutul de „operă", o atare teorie, crede Pouivet, rămâne vulnerabilă.

„Lumea artei", crede A. Danto, are propriile autorităţi critice, în măsură să discearnă opera de artă veritabilă de o alta, lipsită de valoare. Statutul de operă presupune mai mult decât acceptarea unei „candidaturi" care să fie validate de un expert în domeniu – este de părere filosoful american. Numai o *interpretare de profunzime,* ataşată obiectului vizat, poate să-i confere un atare statut, în contextul practicilor artistice recunoscute şi al tradiţiei la care se racordează[83]. Orice definiţie a artei trebuie să facă loc, între altele, *Fântânii* lui Duchamp sau celebrelor *Cutii Brillo* expuse de Andy Warhol, nu şi altor obiecte similare.

*Teoria funcţionalistă* ne solicită să luăm seama de calitatea artefactuală a obiectului estetic, dar şi de disponibilitatea acestuia în a produce o „experienţă estetică" (Monroe Beardsley). Aceasta din urmă este direcţionată către un obiect selectat, distanţat emoţional, care presupune relaţii dinamice între elementele relevante estetic. Tot în mediul esteticii de factură analitică şi funcţionalistă, Nelson Goodman consideră că adevărata problemă nu este „care obiecte sunt opere de artă", ci „când un obiect funcţionează ca o operă de artă?" sau „când există artă?" Un obiect devine operă de artă pentru că, şi atât timp cât, *funcţionează ca simbol*. Dacă se găseşte pe o stradă, piatra nu contează ca operă de artă. Expusă într-un muzeu, ea devine cu totul altceva, funcţie de intenţia – mărturisită sau nu – a „creatorului".[84] O teorie semiotică a funcţionării estetice a operei de felul celei goodmaniene, crede Pouivet, nu este incompatibilă cu ideea operei ca *substanţă artefactuală*, dotată cu o quasi-natură (mod de existenţă). Este aproape şi de înţelesul dat de Gerard Genette: "opera de artă este un artefact (produs uman) cu o funcţiune estetică"[85].

7. Două sunt presupoziţiile comune aproape tuturor lucrărilor lui Pouivet: 1) „nu există estetică fără ontologie"[86] şi 2) orice estetică trimite la o anume poziţie metafizică. Tentativa de a defini opera de artă, departe de a stârni frisoane estetice, ţine de specificul unei întreprinderi strict filosofice. Definiţia este determinarea semnificaţiei sau a conţinutului conceptual al unui termen sau expresie („ce este arta?"). Ea poate fi implicită, reală, nominală, convenţională, ostensivă, contextuală, nominală, recursivă, stipulativă, persuasivă... Adesea însă definiţiile sunt vagi, parţiale sau obscure. Ele nu se pronunţă în mod necesar asupra statutului ontologic al unui lucru („în ce constă o operă de artă?"). Problema ontologică vizează modul de existenţă al operelor de artă sau în ce constă „natura" acestora. Pouivet invocă „maniera de a fi" sau „modul de existenţă" (modul de funcţionare" sau de „funcţionare specifică") pentru a caracteriza ceea ce face ca o operă să fie luată ca atare. În cazul artefactelor, nu vorbim despre „natura" lor ci, mai degrabă, despre „funcţia specifică". Modul de existenţă al unei opere de artă este funcţional întrucât caracterizează ceea *ce face* opera şi nu ceea ce *este*. Altfel spus; „La ce foloseşte o operă de artă?" sau

[82] George Dickie, „Definir l'art", în G. Genette, *Esthétique et poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1992
[83] Cf. Arthur Danto, „L'appréciation et l'interprétation des oeuvres d'art", în *L'assujettisement philosophique de l'art*, Éditions du Seuil, Paris, 1993, pp. 44 sq.
[84] Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, p. 100. Cf. şi idem, *Language de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, pp. 295 sq.
[85] Gerard Genette, *L'oeuvre d'art*, I, Paris, Seuil, 1994, p. 10
[86] Teza este argumentată în *Esthétique et logique,* Liège, Mardaga, 1996

„Cum ceva (obiect sau eveniment) funcţionează când este artă?”[87]. Aceasta depinde de intenţiile autorului şi ale utilizatorilor; ea este relativă la contextele producerii şi ale utilizării.

Proprietatea de a fi a unei opere este *relaţională*, adică de a trimite la altceva. În *Questions d'esthetique*, funcţionarea artefactelor este legată şi de o „intenţionalitate colectivă” (Searle), adică de credinţele, dorinţele şi intenţiile unui grup sau ale unei instituţii. Aşadar, orice opera de artă este un produs cultural (non-natural), dependent de persoanele care îl fac să funcţioneze ca operă de artă[88]. Cititorul cărţii lui Roger Pouivet va afla spre finalul unei argumentări ingenioase, desfăşurate într-o manieră aproape scolastică, cum că „opera de artă este o substanţă artefactuală, a cărei funcţionare estetică îi determină natura specifică”[89]. Definiţia este totodată substanţialist-funcţională, intenţională, contextuală şi circumstanţială, răspunzând exigenţelor impuse de la bun început.

Pentru a testa valabilitatea definiţiei propuse, Pouivet propune două comentarii la texte avându-i ca autori pe R. Ingarden şi G.Currie. Definiţia operei de artă nu se poate bizui pe criteriul „experienţei estetice”, aşa cum ar susţine din perspectivă fenomenologică Ingarden; opera de artă nu poate fi tradusă exclusiv în termeni evenimenţiali, cum argumentează Currie.

Pouivet procedează scolastic, anunţând tezele principale, deconstruindu-le treptat, pentru a face loc propriilor ipoteze. Metoda folosită în argumentare este una analitică; sunt evocate principalele opinii în problema discutată, sunt sesizate slăbiciunile acestora şi sunt formulate obiecţii care pregătesc punctul de vedere personal.

Discutabil în analiza propusă mi se pare nu atât conceptul de artă, cât cel de „operă”. Autorul foloseşte un concept substanţialist-funcţional al operei, văzut ca articulare împlinită şi durabilă a unui proiect estetic. Operele voit perisabile şi efemere funcţionează mai puţin ca „opere”? Definiţia nu răspunde exigenţei universaliste, întrucât lasă în afară experienţe artistice în care important este mesajul şi nu calitatea „operală” a acestuia. Dacă ar fi să împrumut o clasificare la modă, aş spune că unele din operele artistice pot deveni prin confirmare valorică „monumente” de gen, altele doar „documente”, piese efemere dar relevante, simptomatice, în construcţia unei cuprizătoare arhive istorice şi culturale.

Roger Pouivet are meritul de a fi îndrăznit să aducă un plus de limpezime unei probleme aparent insolubile. Fără îndoială, pariul definiţional pare câştigat pe moment. Va fi el convingător *à long terme*? Va răspunde el aşteptărilor filosofice sau mai curând celor artistice? Sau unora mai degrabă decât celorlalte? Las cititorului plăcerea de a descoperi *Ce este o operă de artă*[90].

[87] Roger Pouivet, *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art* ?, Paris, Vrin, 2007, p. 56
[88] R. Pouivet, J.-P. Cometti, J. Morizot, *Questions d'esthétique,* p. 37
[89] Roger Pouivet, *Qu'est-ce que l'oeuvre d'art* ?, Paris, Vrin, 2007, p.66
[90] Roger Pouivet, *Ce este o operă de artă?,* Editura Fundaţiei Axis, 2009